

Coperta: LUMINIȚA CATANĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
TONITZA-IORDACHE, MICHAELA

Arta teatrului / Michaela Tonitza-Iordache, George Banu; trad. textelor inedite și fișele autorilor Delia Voicu - București: Nemira, 2004
ISBN 973-569-629-0

I. Banu, George

II. Voicu, Delia (trad.)

82.09-2

Michaela Tonitza-Iordache • George Banu
ARTA TEATRULUI

© Editura NEMIRA, 2004 Comercializarea în afara granițelor țării fără acordul editurii

este interzisă. Difuzare:

S.C. Nemira & Co, B-dul Ion Mihalache nr. 125, sector 1, București Tel.: 224.14.28;
224.10.08; Tel./Fax: 224.18.50

Clubul cărții: O.P. 2 CP. 52 , București

e-mail: difuzare@nemira.ro www.nemira.ro

ISBN 973-569-629-0
Notă la prima ediție

Volumul de față cuprinde o prezentare a evoluției esteticii teatrale în momentele sale importante, de la începuturi până astăzi, care prefețează - de fapt - antologia de texte teoretice privind arta teatrului, datorate unor esteticieni, critici, dramaturgi, regizori, actori, decoratori, muzicieni, coregrafi, care au înregistrat, prin scrierile lor, diferite etape și transformări în dialectica procesului teatral.

Cum acest volum este prima încercare la noi de cuprindere sistematică a evoluției gândirii estetice despre teatru, autorii lui nu-l consideră exhaustiv, iar în reproducerea textelor ei au avut în vedere alegerea fragmentelor celor mai semnificative și a autorilor celor mai însemnați, care au reprezentat în această evoluție un pas important prin activitatea lor.

De asemenea, s-a ținut seama, la alegerea textelor, de faptul că în alte ocazii și în alte volume, integral sau parțial, multe scrieri teoretice au mai apărut la noi, în traducere românească. Pentru a se evita paralelisme, au ales fragmente nepublicate până acum, ceea ce va face să se întâlnească în acest volum, uneori, nu textele considerate de oamenii de teatru ca fiind cele mai însemnate în activitatea autorilor.

Se va vedea, în același timp, că până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, adică până la apariția funcției regizorale, cea mai mare parte a textelor se referă mai mult la literatura dramatică decât la elementele spectacolului - actor, decor, costum, lumină etc., în vreme ce de la acel moment încolo, ponderea preocupărilor esteticii teatrale trece asupra acestora din urmă, la care se va adăuga estetica spectacolului, a regiei.

Totodată, am ținut seama că, pe lângă publicarea deja în volume

independente a multor poziții teoretice românești, au apărut antologii de texte critice și estetice ale scriitorilor sau oamenilor noștri de teatru, care sunt, prin condițiile de spațiu editorial, mult mai complete decât ar fi fost ele în economia volumului de față. Cu toate acestea, ni s-a părut indispensabil să propunem un ansamblu de texte românești privind, în mod egal, literatura și scena.

Cele mai multe dintre texte au fost traduse acum pentru prima oară la noi de L. Cerna (L. C.), Michaela Tonitza-Iordache (M.T.I.) și George Banu, altele, care au apărut deja în volume, au traducătorul menționat în indicația volumului-sursă.

Notă la ediția a doua

Partea întâi a volumului s-a îmbogățit cu câteva texte. Partea a doua însă (de la apariția funcției regizorale până azi) cunoaște adăugiri substanțiale prin aducerea la zi a teoriilor privind arta spectacolului, și anume - contribuții esențiale ale marilor artiști care s-au manifestat în ultimii douăzeci și cinci de ani (v. partea a patra).

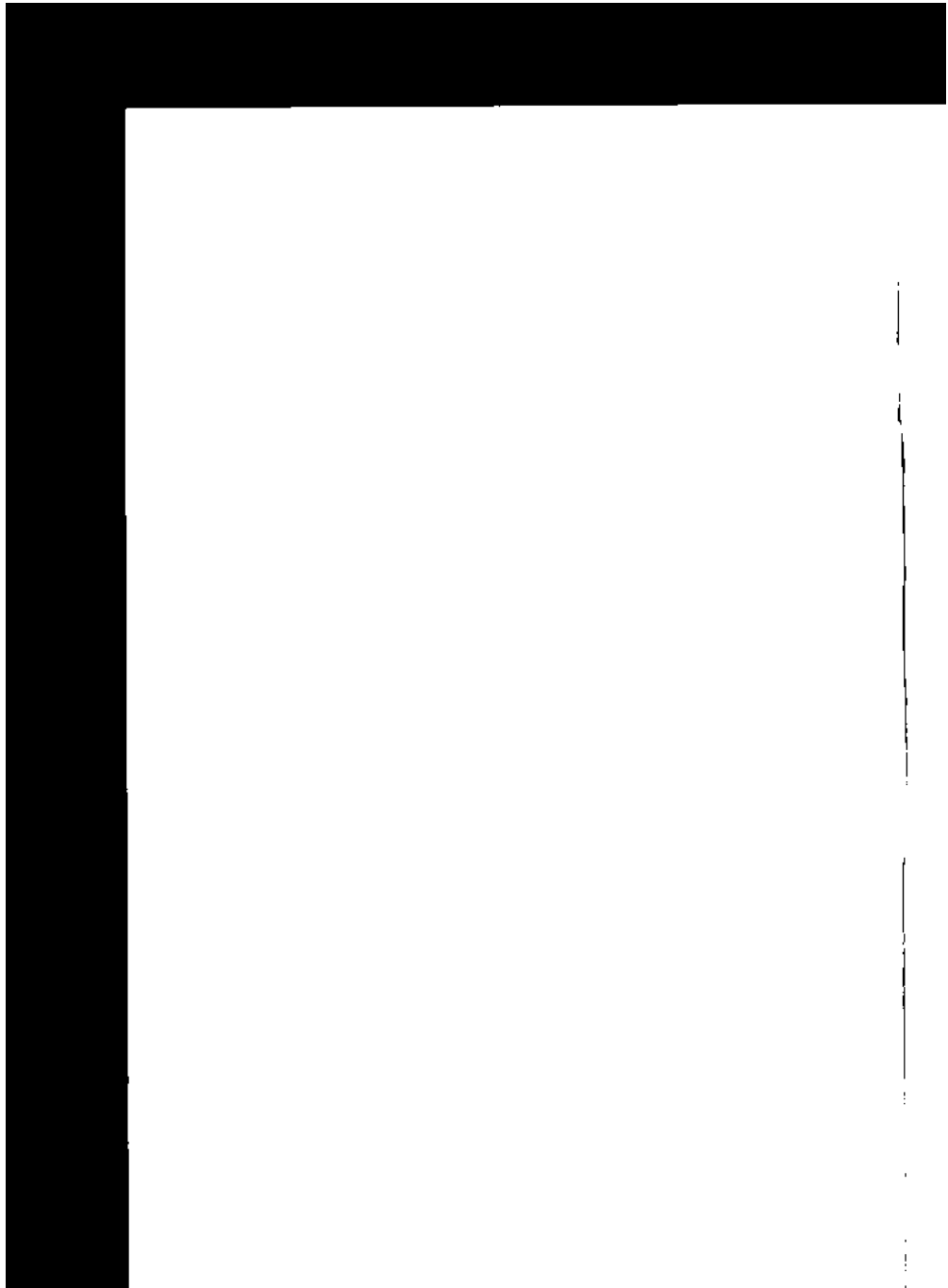
Autorii

¹ *Este vorba de Pagini din istoria gândirii teatrale românești (texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Munteanu, Ed. Meridiane, 1972), Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX (vol. I: De la Caragiale la Brecht, vol. II: De la Lorca la Brook, antologie, postfață și note de B. Elvin, Ed. Minerva, BPT, 1973), la care se adaugă aparițiile editoriale datorate Secției de Studii și Cercetări de istoria teatrului din cadrul Institutului Academiei Române.*

PARTEA I

EVOLUȚIA GÂNDIRII TEATRALE DIN ANTICHITATE PÂNĂ ÎN SECOLUL AL XX-LEA²

² Alcătuirea fișelor teatrografice cuprinse în *Partea I*, a *II-a* și a *III-a*: Michaela Tonitza-Iordache și Petre Rado.



ANTICHITATEA

Prima lucrare teoretică consacrată teatrului, *Poetica* lui *Aristotel*, apare în antichitatea greacă, scrisă - se pare - între 334-330 î.Hr., în momentul în care marea literatură dramatică a lui Eschil și Sofocle oferea materialul de analiză teoretică și permitea organizarea sistematică a unui corp de legi literar-dramaticc. Această „poetică”¹¹, această estetică a tragediei, este prelungirea unui sistem filosofic materialist în care fenomenele - rezultate ale voinței libere - sunt scoase de sub semnul providenței și supuse cauzalității.

Elev al lui *Platon*, *Aristotel* își face însemnările cursului său de poetică în perioada de regândire și de meditație critică asupra filosofiei platoniciene. Pentru înțelegerea exactă a ideilor estetice ale Stagiritului cuprinse în notele „Poetice”¹¹, pentru sesizarea judicioasă a caracterului lor polemic față de sistemul filosofie platonician, e necesară expunerea câtorva dintre principiile acestuia, în raport cu care *Aristotel* și-a gândit și estetica sa teatrală.

Discipol al lui *Socrate*, filosoful omului și al cunoașterii de sine, *Platon* își fundamentează concepția sa filosofică idealistă pe faptul că lumea sensibilă este copia imperfectă a lumii transcendente, a ideilor, iar sufletul de origine divină e singurul intermediar între aparențe și tiparele eterne. În consecință, teoria platoniciană despre artă este una denigratoare - arta ca imitație a copiei lumii ideilor fiind copia și mai imperfectă, și mai amăgitoare, a acestei lumi fundamentale și inaccesibile. Viața lăuntrică are - pentru *Platon* - trei categorii de activități: rațională, inhibitivă și \ pasională, cea din urmă fiind și cea mai periculoasă pentru echilibrul psihic și moral al individului, atunci când acesta, nesupunându-se rațiunii superioare, face ca poezia imitativă să-i declanșeze pornirile pasionale. Deci orice poet va fi, deci, alungat din cetatea utopică, ideală, a lui *Platon*, efectele operei sale fiind funeste, pentru că această operă oferă spre educație tinerilor idei amurale și degradante privitoare la zei și eroi.

Legile - ultimul dintre dialogurile platoniciene și, totodată, o completare mai conciliantă la *Republica* - lasă totuși să pătrundă în cetate unele opere artistice cu caracter moral și religios. În *Ion*, filosoful considerase că „zeul, luându-le mințile” poezilor, i-a înzestrat cu darul poeziei, subliniind, astfel,

caracterul irațional al creației, descoperit în starea de „entuziasm” a artistului.³ În funcție de valoarea morală, Platon clasifică în *Banchetul* literatura în „serioasă” (epopeea și tragedia) și „hazlie” (iambii și comedia) - un element teoretic pe care îl va prelua ca atare Aristotel în *Poetica* sa, adăugându-i o curioasă determinare de ordin temperamental, psihologic, conformă „caracterelor individuale ale poezilor”.⁴

Această lucrare, „Despre Poetică”, tratând, mai întâi, despre „poezia în sine” și apoi despre epopee și, mai cu seamă, despre poezia tragică, urma să mai cuprindă și o a doua parte referitoare la „poezia iambică și comedie”, adică la literatura hazlie. S-a păstrat însă numai secțiunea întâi a cursului, adică cea privitoare la „poezia serioasă”. Punctul de plecare al teoriei aristotelice este gândirea platoniciană despre frumos, față de care se precizează polemic și concepțiile despre tragedie ale Stagiritului. Ca și pentru Platon, și pentru Aristotel arta este imitație („mimesis”), dar nu una falsă, mecanică, ci imitația unei realități fundamentale, posibile, condiționată însă de limitele verosimilului și necesarului, o imitație înțeleasă ca o reclaborare superioară a datelor realului. În acest sens, Aristotel compară istoria și poezia, și detașează deosebirea de esență dintre una și cealaltă: istoria reproduce fenomenul accidental, particular, pe care îl înregistrează ca fapt trecut, în timp ce poezia traduce universalul, întâmplări posibile, cu caracter general, investindu-le astfel și cu o semnificație filosofică. Imitația-artă devine, prin urmare, „mai filosofică, mai aleasă”;⁵ eroul (tragic), de exemplu, va apărea în poezie „așa cum ar trebui să fie”, înțelegându-se astfel că „modelul trebuie depășit”. Aceasta conferă activității creatoare capacitatea de a ajunge, mai aproape decât o fac fenomenele reale, la esența lor - prelungire aplicată a dialecticii aristotelice.

Deci, lăsând loc fanteziei creatoare în condițiile amintite (verosimil și necesar), Aristotel demonstrează caracterul universal, generalizator, al poeziei, tocmai prin natura creatoare a imitației artistice.

O a doua idee estetică esențială a lui Platon cu care polemizează autorul *Poetice* e aceea a cauzelor apariției poeziei și a scopului acesteia. Pentru Aristotel, poezia nu oferă stări de spirit provenite din zona pasională, obscură și primejdioasă, ci sentimente de milă, frică și omenie, considerate bune, nu josnice. Acestea nu au un rezultat oribil și distructiv, ci unul

³ Cf. D.M. Pippidi: *Formarea ideilor literare în antichitate*, Ed. Enciclopedică, 1972 p. 71, 95.

⁴ Aristotel: *Poetica*, IV, p. 57.

■ *Poetica*, IX, p. 65.

terapeutic, de tămăduire psihică. Sunt „patimi ce slujesc ca niște arme în spiritul virtuții”.⁶

În definiția tragediei se spune: „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită și care stârnind mila și frica săvârșesc curățirea acestor patimi.”⁷

Este evident că tocmai curățirea patimilor, purificarea pasiunilor, transformarea lor în înclinații virtuozose pare a fi finalitatea artei, a dramei - ca formă superioară de expresie artistică în special. În momentele de maximă încordare emoțională, prin declanșarea sentimentelor de milă și frică, prin consumarea lor în fața spectacolului tragic, psihicul uman se liniștește, ajunge la ușurare și împăcare, la stabilirea unui echilibru superior. Și totuși, scopul artei nu e purificarea, ci plăcerea, prima fiind doar o treaptă spre cea de-a doua - o plăcere de factură estetică cu o semnificație intelectuală care păstrează arta în sfera raționalității.

În plus, definiția citată a tragediei cuprinde, în înlănțuirea de propoziții care o compun, întreaga construcție ulterioară a lucrării, planul de compoziție al *Poeticei*.

⁶ Cf. D.M. Pippidi: *Formarea ideilor literare...*, p. 85, care reproduce citatul păstrat în *De Ira* al lui Seneca.

⁷ *Poetica*, VI; pp. 59-60.

Revenind la conținutul de idei al textului aristotelic, la implicitele răspunsuri date lui Platon și datorate unei perspective filosofice organice despre lume, mai trebuie adăugat că, în ceea ce privește activitatea poetică, creația, Aristotel nu o pune sub semnul supranaturalului și nu o consideră ca pe un „dar al muzelor”, sau

o stare patologică, ci o explică din punct de vedere istoric și psihologic, ca pe un „dar al armoniei și al ritmului, dar înăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei”.⁸ Deci, în gândirea lui Aristotel, activitatea poetică este naturală, spontană și normală.⁹

După ce sunt stabilite premisele estetice ale artei ca imitație, este demonstrată superioritatea tragediei față de celelalte forme ale poeziei, superioritatea dedusă din comparația cu epopeea - și ea o specie a literaturii serioase. Ca imitație a unei acțiuni săvârșite de oameni, „tragedia va avea așadar șase părți, ce slujesc să-i determine felul, și acestea sunt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica”¹⁰. Primele patru elemente sunt comune ca definiție și epopeii; specificitatea genului dramatic constă însă în capacitatea sa de a fi reprezentabil scenic, ceea ce l se asigură prin ultimile două trăsături: elementul spectaculos și muzica. De aici decurge și necesitatea ca în tragedie să se acorde pondere acțiunii, care trebuie să fie organică, completă și întreagă, având „o oarecare întindere”. Apar în analiză și probleme de compoziție supuse idealului grec de frumos prin mărime și armonie, ca și prin inteligibilitate. Poetul dramatic trebuie să fie înzestrat cu știința specială a dozării elementelor subiectului în vederea efectului final, să știe să-și construiască subiectul în liniile majore, și să adauge, apoi, episoadele incidente, care să se lege de firul acțiunii principale și pe care s-o completeze. Compoziția dramatică trebuie să aibă în vedere două elemente fundamentale pe care să le rezolve: intriga și (leznodământul ei.

Personajele tragediei să fie construite în funcție de patru cerințe: să reprezinte caractere alese, potrivite cu firea, să semene, să fie statornice.¹¹ Superioritatea eroului tragic rezidă în calități morale și sociale care le depășesc pe cele ale omului comun; în plus, el trebuie să aibă o logică

⁸ *Poetica*. IV, p. 6.

⁹ Cf. D.M. Pippidi, *Fonrtarea ideilor...*, p. 96.

¹⁰ *Poeticu*, VI, p. 60.

¹¹ *Poetica*, XV, p. 73.

internă de evoluție, iar „statornicia” e sinonimă cu consecvența („statornic în nestatornicie”).

Elementele graiului, ale limbajului artistic, asigură și ele valoarea unei tragedii. Prin urmare, Aristotel recomandă în acest sens: măsură, claritate, accesibilitate și caracter poetic.

Ultima parte a *Poeticei* reprezintă concluzia lucrării, care constă în superioritatea tragediei față de toate formele de expresie poetică, dintre care epopeea e cea mai demnă de a fi al doilea termen al comparației. Aristotel ignoră lirica, iar iambii și comedia slujesc numai de amuzament.

Tragedia și poemul epic se aseamănă printr-o acțiune întreagă, organică și complexă, iar uneori folosesc același metru în versificație; ele se deosebesc însă prin întindere - epopeea având și posibilitatea prezentării acțiunilor în planuri paralele. Superioritatea tragediei decurge din aceea că ea având toate atributele epopeii, trebuie să conțină, în plus, o concentrare și o organicitate mărită, și că, datorită unor trăsături specifice - elementul spectaculos și muzica „desfătarea privitorului e considerabil sporită”.¹²

E de remarcat aici faptul că nici Aristotel, și nici alt teoretician antic nu se oprește mai mult asupra caracterului spectacolului dramatic, ținând, deci, seama, după comentariile lui Hegel, că singura problemă a spectacolului antic era inteligibilitatea textului.

Revenind la conținutul „Poeticei” aristotelice, trebuie avută în vedere o altă deosebire pe care o face Stagiritul între tragedie și epopee, deosebire care va sta la baza evoluției ulterioare a „regulii celor trei unități”.

În capitolul V, se spune: „Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele uriei singure rotiri a soarelui sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea nu are limită în timp, constituie și el o deosebire.” Această afirmație singulară privind timpul de desfășurare a acțiunii tragice, era, probabil, o consecință logică a unității de acțiune - singura regulă pe care o argumentează în mai multe rânduri filosoful grec și care conferă coerență și consistență operei dramatice. Speculațiile teoretice care au urmat în Renaștere și care au dat, până la urmă, riguroasa lege a unităților, vor fi codificate în versuri de clasicismul francez, în 1674, prin „Arta poetică” a lui Boileau, și vor reprezenta condiția aproape esențială a unei piese bine scrise.

Concepția teatrală a lui Aristotel a fost una dinamică și deschisă;

¹²*Poetica*, XXVI, p. 96.

acesteia i-a urmat, în perioada elenistică, una statică,¹³ pentru că *Poetica* cuprindea, dincolo de date care țin de o estetică generală a artei, o teorie rezultată dintr-o practică dramatică specifică și conformă unei anumite colectivități umane la un moment dat - democrația ateniană a secolului al V-lea î.Hr. și forma de ^ / artă teatrală care i-a corespuns. Prelungirea și impunerea dogmatică a unor rețete estetice dă însă opere false, cărora marile spirite și capodoperele le vor scăpa.

* * *

Sub influența succesivă a două curente filosofice - mai întâi epicureismul materialist și ateu, apoi stoicismul virtuos, supus și rațional - *Quintus Horatius Flaccus* este poetul reprezentativ al spiritului latin lucid, practic, analitic și sarcastic.

Epistola către Pisoni scrisă, se pare, în anul 15 î.Hr.,¹⁴ numită impropriu de Quintilian - „Arta poetică”,¹⁵ este o scriere despre literatură în formă literară, operă a senectuții, a recomandărilor, a sfaturilor, a îndrumării din experiență și cunoaștere, a echilibrului și măsurii. Din caracterul ei nedogmatic provin: digresiunea, ordinea liberă, tonul familiar. Acentul este pus pe problemele de artă și tehnică a scrierii dramei, liricii și epicii, acestea din urmă având o pondere mai mică față de prima.⁴

Epistola, în ciuda libertății interne de compoziție, e axată pe trei probleme: 1) îndrumări generale în arta scrisului; 2) specificitatea genurilor și speciilor literare cu aplicare la genul dramatic; 3) sfaturi și informații referitoare la talent, meșteșug și critică.

Inspirația teoretică a *Epistolei către Pisoni* o constituie principiile din *Poetica* lui Aristotel,¹⁶ transmise în epoca lui Augustus la Roma prin intermediul filosofilor formați la școala peripatetică, prin influența pe care o exercită, de fapt, - cultura elenistică asupra romanității, dar aplicate la fenomenul artistic concret latin.

Astfel, Horațiu recomandă, în spirit clasic, simplitatea și unitatea

¹³Cf. D.M. Pippidi, *Forma ideilor...*, p. 131.

¹⁴ Eugen Lovinescu în *Introducere la Horațiu - Satire și epistole*, Ed. Ancora.

¹⁵⁻⁴ Cf. D.M. Pippidi, *Formarea ideilor...*, pp. 152, 155.

¹⁶ Pierre Grimal, *Essai sur l'Aristotélisme d'Horace*, Paris, 1968, pp. 37-53.

creației, „ordinea clară”, reînnoirea valorii unor cuvinte, crearea chiar a unui lexic nou prin împrumuturi din greacă, folosirea arhaismelor „cu a vremii pecete”, consecvența tonului ales în funcție de specia literară, admitându-se uneori și abateri: comedia poate să aibă „din când în când” un ton înalt, iar tragicul - și el - poate „plânge... adesea în graiul pedestru”. În spirit aristotelic se cere ca în teatru personajul „să fie în acord cu el însuși”, să se deosebească după vorbire o stare socială de alta, o vârstă de alta, și, în același spirit - să se apeleze la subiecte deja cunoscute, legendare, la modelele grecești, Horațiu recomandând astfel caracterul lor exemplar din punct de vedere estetic; să se „îmbine adevărul cu falsul”, dar și această din urmă crință tot în limita verosimilului,¹⁷ să nu se reprezinte pe scenă fapte îngrozitoare, să fie respectată tehnica compoziției dramatice clasice,¹⁸ „a patra persoană să nu ia cuvântul”, corul să aibă „un rol de actor”.

Horațiu amintește și drama satirică în care se împletește „seriosul cu gluma” - o dovadă în plus a învățaturii aristotelice asimilate și aplicate tocmai prin sesizarea specificului spiritualității latine, apoi subliniază câteva reguli prozodice specifice genurilor, face un scurt istoric al celui dramatic de la originile grecești până ! la tragedia romană.

¹⁷ Cf. versul 339: *ne quodcumque uoluposcet sibi fabulu credi* (și povestirea să nu ceară - a fi, în tot ce spune, crezută; trad. C.I. Niculescu din voi. *Satire și epistole*, B.P.T., 1959).

¹⁸ Despre cele „cinci acte” ale unei piese de teatru, Aristotel nu scrisese nimic, dar ele nu sunt altceva decât numele comun dat elementelor fixe care o constituiau: prologul, episoadele în număr de trei și epilogul. Formula aceasta de compoziție e preluată prin epoca elenistică de Renaștere și Clasicismul francez. Primul care va vorbi despre trei acte de acțiune va fi Lope de Vega - prefigurând și prin această tehnică drama modernă - la 1609, în *a sa Artei nouă...*

în ultima parte a *Epistolei* poetul revine la regulile generale ale artei scrisului vorbind despre necesitatea travaliului literar care să completeze talen¹⁹ în scopul perfecțiunii, a bunului-simț clasic - „izvor și principiu”, în scris, a „mimicis”-ului aristotelic - esență a artei în limitele verosimilității, a funcției și a finalității teatrului care este, după Horațiu, aceea de a place și de a instrui,¹⁹ a criticii obiective și a respingerii mediocrității.

Apreciată de Renaștere și Iluminism, *Ars poetica* horatiană este creația unui poet-filosof cu un ascuțit spirit de observație, îndrumările ei poetice au stat la baza tuturor comentatorilor până în secolul al XII-lea, adică până la traducerea lui Aristotel în Europa și după aceea. Fără a da norme riguroase în literatură, *Arta poetică* a lui Horațiu este marcată de spiritul clasic al antichității pe care o reprezintă.

Principii de critică și estetică literară mai apar la Horațiu și în *Satira a IV-a* și a *X-a* din Cartea I și în *Satira I* din *Cartea a II-a*, dar *Epistola către Pisoni* prin sentimentul de măsură, ordine, echilibru și meditație asupra fenomenului literar pe care îl conține și îl cere, este reprezentativă pentru gândirea clasică privind armonia și formele perfecte.

Poetica lui Aristotel și cea a lui Horațiu sunt cele două texte fundamentale, cele două puncte fixe ale gândirii despre dramă față de care se vor defini ulterior aproape toți teoreticienii artei teatrale, absolutizându-le, negându-le ori reinterpretându-le, după cum aveau sau nu aveau în vedere faptul că ele reprezintă, pe lângă unele principii de estetică generală, expresia unei structuri artistice specifice, unor anumite momente culturale și istorice.

* *

în antichitate nu există o conștiință teoretică a spectacolului, dovadă fiind în acest sens lipsa textelor care să vorbească despre specificul reprezentanței acestei epoci; iar elementele materiale și iconografice păstrate demonstrează că scopul actului teatral era inteligibilitatea vizuală și auditivă.²⁰ Din această perspectivă, faptul că spectacolul avea loc în amfiteatre descoperite și de mare capacitate justifică masca cu expresia fixă, fundamentală caracterului pe care îl

¹⁹Idee preluată de la peripateticul Neoptolemos din Parion, prin intermediul lui Filodem, și din care rezultă - de fapt - echilibrul care trebuie să existe în opera de artă între conținut (folositor) și formă (desfătătoare); cf. D.M. Pippidi, *Formarea ideilor...*, pp. 138 și 157.

²⁰ Cf. G.W. Fr. Hegel: *Prelegeri de estetică*, Ed. Academiei Române, 1966, Trad. D.D. Roșea; voi. II, p. 586.

reprezenta, amplificarea vocii prin cutia ei de rezonanță, costumul cu piepți și umeri adăugați, coturnii, ținuta statuară y a interpretului pe scenă, simbolica coloristică a perdelei de fundal f și a costumelor, puținele și simbolicele elemente de decor specifice l tipului de reprezentație dramatică: tragedie, comedie, ditiramb sau j dramă satirică.

>

Spectacolul și tehnicile sale teatrale se vor încălca, complica și rafina în perioada de declin a dramaturgiei clasice antice, ceea ce va determina și orientarea teoretică spre problemele de meșteșug, de tehnica cizelării detaliului și spre clasificări, pierzându-se treptat primul termen al relației conținut-formă și accentuându-se valoarea impresiilor pe care opera de artă le produce asupra sufletului și mai puțin asupra minții, extazul, și nu cunoașterea.²¹

EVUL MEDIU ȘI RENAȘTEREA

Teatrul elin, importat începând cu anul 146 î.Hr. când Grecia este transformată în provincie romană, și apoi imitat de latini, a avut ulterior o evoluție specifică la Roma. El s-a dezvoltat în sensul spiritualității latine cu precădere prin spectacolul comic. Din secolul I î.Hr., mima și bufoneria înlocuiesc comediile paliat ori togate (după cum subiectul era grec sau latin) și chiar tabemariile - embrionul „commediei dell'arte”. Scena latină se orientează spre două tipuri de spectacol: licențios și dansat, iar confuzia și dezordinea literară și estetică duc la agonia teatrului roman. Spectacolul își complică - din lipsa unui suport literar, a unui conținut și a unei ■ concepții - mașinăriile și toate elementele exterioare, de formă, care J însă nu se mai sprijineau pe nimic autentic.

²¹ Exemplul teoretic cel mai desăvârșit în acest sens îl constituie anonimul tratat *Despre Sublim* din secolul I î.Hr.

Teatrul reinvie în biserica creștină, care combătuse, mai întâi, periculoasele spectacole cu subiecte păgâne, pentru că ele ar fi trezit în om nu alese sentimente de milă și omenie față de victima tragică, ci l-ar fi învățat pe acesta crima și dezmățul. Dar, oficiantul slujbei, preotul, e primul mistificator, primul actor în biserica creștină care slujește cu pasiune de pe scena-amvon tragedia mântuitorului.

Apărut, deci, tot din cult, teatrul medieval își are originea în tropi, parafrazări ale textului sfânt. Tropii dialogați reprezintă primul element dramaturgie medieval. Cel mai vechi text de acest fel păstrat este o messă de paști, *Quem quaeritis*, datând din jurul anului 933. Ulterior, Scripturii i s-au adăugat întâmplări din viața sfinților, scrieri hagiografice. În măsura în care religia creștină urmărește să realizeze „fuziunea conștiințelor, o participare vie a tuturor grupurilor și a tuturor indivizilor la conduite imaginare⁴⁴”, să devină, deci, ea însăși un fenomen colectiv, biserica dirijează în acest scop antrenarea marilor grupuri sociale la ceremonie.

Teatrul medieval de cult se creează în sanctuar, ca dramă liturgică, celebrând scene evanghelice prin reprezentații directe sau alegorice. Interpretii ritualului sunt slujitorii bisericii. Pentru o cât mai cuprinzătoare participare a colectivității la practicarea ritualului și din cauza amplorii pe care aceasta o capătă, scena de joc va ieși din interiorul lăcașului sfânt în stradă, în piața din fața acestuia.

Dar, din secolul al XIV-lea, o dată cu complicarea instituțională și ierarhică religioasă, biserica pierde puterea de iluzionare și de supunere pe care o exercită asupra oamenilor, putere pe care o câștigă în schimb regalitatea, reprezentând forța de unificare a conștiinței naționale și suverane. Teatrul scapă de sub controlul bisericii și trece sub cel al laicilor. Rolurile sunt interpretate acum de amatori.

Despre reprezentarea celei mai vechi drame semiliturgice cunoscute, *Representation d'Adam*, despre tipul de spectacol medieval, despre bogăția și complicarea treptată a podoabelor și a mașinărilor de teatru, despre scena simultană etc.²² s-au păstrat, pe lângă o insuficientă iconografie, câteva didascalii - indicații date pe text actorilor de către autor. Conștiința teoretică medievală privind spectacolul acestei perioade este aproape inexistentă; paralel însă cu practica mișcării teatrale, elenismul târziu răspândește în Europa poetica lui Horațiu, care domină întregul ev mediu, până la traducerea lui Aristotel din originalele

²²Cf. Regine Pernaud: *Le théâtre au Moyen Age*, pp. 53-577 (în *Histoire des spectacles*, Encyclopedie de la Pleiade, 1965, NRF, Gallimard).

grecești, în secolul al XII-lea.

*Aelius Donatus*²³, din secolul al IV-lea, grămatic latin, inspirat de Horațiu, va reprezenta cu scrierea sa *Despre Comedie și Tragedie* gândirea estetică teatrală a epocii medievale.

Preluând formula lui Cicero: comedia este „o copie a vieții, o oglindă a moravurilor, o reflectare a adevărului”, Donatus face un istoric al evoluției speciei la greci și la romani. Sunt înregistrate „trei feluri de comedii”: *paliata*, *togata*, *atellana* - după natura subiectelor și a costumelor purtate. Orice comedie avea patru părți: prolog, *protasis*, *epitasis*, catastrofa. Interesant este faptul că grămaticul latin consemnează și elemente de tehnica spectacolului. Pe scenă se aflau două altare: unul fix, la dreapta, pentru marele zeu, altul la stânga, variabil, „pentru zeul în onoarea căruia era dată serbarea”. Costumele au accesorii și culori simbolice: oamenii fericiți sunt îmbrăcați în alb, lacomii și curtezanele în galben, bogații în purpură regală, sclavii poartă eșarfe grosolane, „fie ca semn al sărăciei lor trecute, fie ca să poată alerga cât mai repede”. Scena era decorată cu draperii divers colorate, iar pentru farse se folosea o cortină. Flautele „de mână dreaptă sau lydere anunțau un spectacol... cu caracter serios și solemn”, cele de mână stângă „serraniene, anunțau o comedie cu umor”.

După aproape un mileniu de la informațiile lipsite de interpretare sau originalitate ale lui Donatus privind spectacolul comic antic, un alt text, aparținând lui *Dante Alighieri*, *Epistola XI către Can Grande*, din 1318, dă o etimologie aproximativă cuvântului „comedie”, pentru sublinierea scopului și folosului *Divinei Comedii*. Comedia derivă din grecescul „kome” - sat și „ode” care înseamnă cântec. Deci comedia este de fapt un „cântec sătesc”. Apoi, Dante - reluându-l pe Horațiu - afirmă că, totuși, uneori chiar și comedia își exaltă glasul.

Alte texte teoretice medievale aparțin părinților bisericii și sunt atacuri îndreptate împotriva practicii teatrale în sensul moralei platoniciene. *Tertulian, Sfântul Cyprian, Sfântul Jean Chrysostome, Sfântul Augustin, Toma din Aquino* acuză reprezentarea „crimelor zeilor, considerate (în teatru) printre lucrurile divine”, sau gradul în care „ținutele necuviincioase ale Farsorilor sunt capabile să coru- pă moravurile și să ațâțe viciile” celor care urmăresc reprezentația.²⁴

Dar, oricum, în ceea ce privește continuitatea unei linii teoretice, dialectica esteticii teatrale de la Augustus (secolul I p.Hr.) până în Renașterea timpurie, *Epistola către Pisoni* este singura poetică care a influențat gândirea dramatică medievală, mijlocind și unele idei pe care le conține tratatul Stagiritului.²⁵

^o dată cu traducerea în limbi europene a *Poeticei* lui Aristotel, compilatorii, traducătorii, vulgarizatorii prerenascentiști și renașcentiști își multiplică preocupările și își largesc aria de interpretare a legilor artei teatrale, pentru că sistematica lucrare a Stagiritului le oferă un bun teren de speculație teoretică. Paralel cu cele două poetici antice circulă și textul lui Donatus, de inspirație latină, dar reprezentând spiritul Evului Mediu.

24 - Ce este desenul) scrie că „avându-și izvorul în inteligență, desenul, părintele celor trei arte ale noastre - Arhitectura, Sculptura și Pictura - scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o imagine sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvârșită în măsurile sale; de unde reiese că el ^v cunoaște proporția care există între întreg și părți și între acestea și întreg. Această observație e derivată din Ideea lui Pliton despre frumos ca esență absolută și din estetica lui Aristotel după care poetul - într-o formulare preluată de Fracastro în *Naugerius* (citată de Gilbert și Kuhn în *Istoria esteticii*, pp. 181-182)- „Este ca pictorul care... după ce a contemplat ideea universală și în cel mai înalt grad frumoasă a creatorului său, face lucrurile așa cum ar trebui să fie.”

²⁵ în *Cycles of Taste* (Cambridge, Mass., Harvard, University Press, 1928, pp. 106-108) Frank P. Chambers notează: „Evul Mediu trebuie caracterizat ca o epocă în care frumosul formal în artele frumoase, ca noțiune sau act conștient de sine, nu a existat.”

Și totuși, nu e vorba în Renaștere de o repunere brutală în drepturi a conștiinței estetice, pentru că raționamentul și cercetarea adevărului nu s-au substituit rigorismului moral-religios. Recurgerea la gândirea antică însemnase pentru Evul Mediu sprijinirea pe niște criterii în același grad științifice ca și cele ale anatomiei și desenului.

În Italia apare, în 1536 *Poetica* lui Bernardino Daniello. Aceasta este considerată prima scriere teatrală originală a Renașterii. Ideile de bază ale ei sunt derivate din Aristotel și Horațiu (variația de ton și de limbaj după natura și caracterul personajului, verosimilitatea și plauzibilitatea faptelor prezentate, funcția comentatoare a corului și intervenția sa în acțiune, organicitatea compoziției etc.), la care se adaugă ideea, și ea preluată de la autorul *Epistolei către Pisoni*, dar ferm exprimată, după care: „Comedia nu trebuie să depășească limita de cinci acte și nici să conțină mai puține.” Daniello este primul teoretician al Renașterii care pune în *Poetica* sa problema artei ca imitație ideală în planul unei estetici generale.'

Primul comentariu complet al *Poetice* lui Aristotel îl face Robertello, în 1548: *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*.

Julius Caesar Scaliger în *Șapte cărți de poetică (Poetices Libri Septem)* din 1561, încearcă să concilieze ideile horațiene cu cele aristotelice și cu practica literară latină. Operă scolastică, poetica lui Scaliger expune cu erudiție și dogmatism regulile stricte ale artei teatrului („Singura și unica esență a tragediei este acțiunea”, „când autorii își iau subiectele din istorie, trebuie să aibă grijă să nu se îndepărteze prea mult de cronici”, în afară de purificare, piesa trebuie „să instruiască, să miște și să delecteze” etc.); unitatea de bază a teatrului este cea de acțiune și trebuie avută în vedere permanent verosimilitatea întâmplărilor prezentate.

Textul lui Scaliger a fost tipărit la Lyon, iar influența sa în renașterea franceză va fi evidentă.

Arta Poetică din 1563 a lui Antonio Sebastiano Minturno, reluând unele dintre ideile sale din *Despre poezi*, de la 1559, reprezintă cea mai matură adoptare și discutare a teoriilor literare de până la el. Spiritul renascentist al lui Minturno formulează o clasificare și o definiție a celor trei genuri literare: liric, epic și dramatic, a locului speciilor în cadrul genurilor, a elementelor compoziției unei drame. El reia teoria imitației aristotelice, a finalității tragediei, care, „stârnind sentimentele de milă și groază să elibereze mintea spectatorului de pasiuni similare, spre delectarea și folosul său”. În formularea lui Minturno, scopului aristotelic al teatrului îi e adăugat cel horațian. Dar contribuția fundamentală a eruditului o constituie afirmarea celui de-a doua reguli a creației dramatice - unitatea de timp:

„Acțiunea poemului dramatic se desfășoară într-o zi și nu se prelungește niciodată mai mult de două...” *Poetica* lui Minturno va circula în toată Europa Renașterii și va influența hotărâtor teoria teatrală din Franța și Anglia.

Poetica lui Aristotel vulgarizată și explicată de Lodovico Castelvetro la 1570 este, așa cum o intitulează și autorul ei, o traducere și un comentariu la *Poetica* lui Aristotel. Contribuția lui Castelvetro constă în aceea că el a formulat cea de-a treia unitate a teatrului - aceea de loc, presupusă a fi derivată de la Aristotel: „Timpul reprezentației și acela al acțiunii reprezentate trebuie să coincidă exact... și scena acțiunii trebuie să fie constantă..., un singur loc ce poate fi vizibil unei singure persoane.” Reluând discuția deschisă de Minturno despre unitatea de timp, Castelvetro este categoric: timpul acțiunii nu trebuie să depășească „limita de douăsprezece ore”. Unitatea de acțiune e determinată tocmai de respectarea celorlalte două: „Limita de timp și restricția locului nu permit o pluritate de acțiuni”, sau, altfel spus, acestea din urmă asigură un plus de fermitate primei.

Două sunt aspectele estetice în care Castelvetro inovează față de contemporanii săi, intrând, nedeclarat, în polemică cu ei. E vorba de depărtarea de modelele antice în creație în folosul originalității - ca privilegiu acordat, în primul rând, poetului; și se mai emancipează Castelvetro față de ceilalți comentatori ai lui Aristotel în problema finalității artei, care la el e doar plăcerea, pentru că scopurile morale și de cultivare a publicului țin nu de poezie, ci de alte domenii precum științele, morala sau filosofia. Acesta era, în fond, unicul scop al teatrului și la Aristotel.

Dar afirmarea dialectică și definitivă a regulii celor trei unități va declanșa marea dispută a gândirii teatrale, care va culmina în dogma clasicismului francez al secolului al XVII-lea și va fi unul dintre reperele față de care se vor defini aproape toți teoreticienii ulteriori, adoptând sau respingând norma, îngrădind sau eliberând arta teatrului.

* * *

în Franța apare, în 1537, deci înainte ca Scaliger să devină o influență, o *Definiție a tragediei* a lui Lazare de Bâif care prefața astfel o versiune a sa, tradusă din greacă, a *Electrei*.

Este însă meritul lui *Thomas Sebillet* de a fi difuzat ideile lui Aristotel în critica franceză și de a fi făcut o paralelă între vechile moralități și tragediile antice într-o *Artă poetică franceză*, la 1548. Prieten al Pleiadei și a lui *Joachim du Bellay* (cel ce publică și el, la rândul său, în 1549, o *Apărare și ilustrare a limbii franceze* - manifest literar și program de școală, în care afirmă că „farsele și moralitățile au uzurpat locul demn al tragediei și comediei”²⁶ și îi trimite pe contemporanii săi la literatura lui Sofocle și Menan- dru), Sebillet este influențat, de ideea imitării anticilor, de grija pentru expresia și perfecțiunea artistică, împotriva emoționării dezordonate și cu efecte facile medievale.

în comparația moralitate-tragedie, autorul introduce noțiunea de

²⁶ v. Ed. Chamard, Didier, 1948, Livre II, *op. cit.*

„temperament”, care modifică imitarea, adoptarea unei forme de artă prin adaptare, prin naturalizare. De asemenea, Sebillet sesizează funcția istoriei în evoluția unei forme literare, când aceasta își transformă pentru concordanță sensurile. Deci, înainte cu trei secole de Doamna de Stăci, Thomas Sebillet percepe și afirmă rolul factorului geografic-temperamental și istoric în cadrul influențelor și preluării artistice. Considerațiile poetice ale teoreticianului francez sunt încă un pas, alături de cel al lui Castelvetro, în distanțarea de modelele antice, spre originalitate în artă.²⁷

În 1552, *Jodelle*, în prefața sa la prima tragedie franceză- *Cleopatra* - menționează unitatea de timp, iar *Pierre Ronsard* notează câteva idei referitoare la dramă în *Compendiu de artă poetică franceză* la 1565, precum și în cele două prefețe din 1575 și 1587 la *Franciada*.

Regula celor trei unități este însă limpede formulată și adusă în discuție în critica franceză de *Jean de la Taille* în *Arta tragediei* cu care acesta își prefătează piesa *Saul furiosul*, în 1572. De la Taille, influențat de gândirea lui Castelvetro și, prin aceasta, de cea antică, afirmă că: „Adevăratul și singurul scop al tragediei este de a mișca și a stârni puternic pasiunile fiecăruia dintre noi” și că „povestea sau piesa trebuie să fie întotdeauna prezentată ca o întâmplare ce se desfășoară în aceeași zi, în același timp și în același loc”. Se fac recomandări de tehnica scrierii, de compoziție, de evitarea personajelor simbolice ca în moralități, precum Moartea, Adevărul, Avariția, Lenea, care nu corespund indivizilor reali, deci nu sunt verosimile, și se fac trimiteri la marile exemple antice: Sofocle, Euripide, Seneca.

Influențat și el de gândirea Pleiadei, De la Taille afirmă în spirit renescentist: „Doresc ca tot acest nonsens trivial care strică puritatea limbii noastre să fie exilat din Franța și ca noi să adoptăm și să naturalizăm adevărata tragedie și comedie...” E, în fond, o idee găsită și la Sebillet și care demonstrează influența comună suferită de cei doi teoreticieni francezi orientați spre respingerea pastişelor dramatice, servil imitate după piesele antice și false prin neconcordanță.

Dacă Renașterea și reprezentările ei franceze, precum cei despre care s-a vorbit, încearcă să impună normele scrisului antic în secolul al XVI-lea european, există și voci care, împotriva acestei tendințe, reprezintă totodată, prin pozițiile adoptate, și începutul discuțiilor și contestărilor ce aveau să urmeze privind dogmele impuse.

Astfel, unul dintre primii critici care se opune unităților este *Eterre Laudun d'Aigaliers* care, în 1598, într-o *Artă poetică*, scrie: „Dacă am fi siliți să observăm că această lege nu strică (*n.n.*: este vorba despre unitatea de timp) am cădea într-una din cele mai mari absurdități, fiind obligați a introduce lucruri imposibile și neverosimile”, pentru că o singură zi nu poate nici să desăvârșească, nici să transforme un caracter nobil și eroic. Aceste manifestări, de negare sau apreciere a

²⁷ Diferența de opinie între Sebillet și du Bellay se produce totuși prin aceea că, în timp ce primul considera drept modele pentru poezia franceză pe marii retorici, cel de-al doilea căuta, criticându-i pe predecesori, originalitatea în expresie tocmai pentru a ajunge în valoare artistică la măreția antichității. (Cf. Roger Fayole, *La critique littéraire*, lib. Armând Colin, 1964, pp. 15-16).

unor idei teoretice, reprezintă pentru scrisul Renașterii și primele manifestări critice și estetice de valoare în aglomerarea de comentarii pure, traduceri din Aristotel sau Horațiu, ori reluări, clasificări și analize filologice care abundau în Evul Mediu și în Renaștere.

*
* *

În Anglia, miracolele, moralitățile și interludiile care le succed, se încarcă, mai mult decât în oricare alte culturi naționale europene, cu elemente populare. Ele pătrund în teatrul religios mai ales atunci când acesta își începe procesul de laicizare, când limba latină clasică e înlocuită cu cea vulgară și când își fac intrarea tot mai mult în teatrul ajuns acum în stradă personaje familiare și comice. Acest tip de practică teatrală se prelungește în Anglia până la jumătatea secolului al XVI-lea, adică până în perioada premergătoare începuturilor dramaturgice ale lui Marlowe și Shakespeare.

În același timp, se formează o pleiadă de umaniști, compusă din tineri universitari intelectuali („*university wits*”) nutriți cu lecturi din clasici, mai ales din cei latini, dintre care - în teatru - autorii de comedii Plaut și Terențiu vor reprezenta modelele demne de urmat.

În ceea ce privește tragedia, maestrul a fost Seneca. Înlocuind destinul din tragedia greacă clasică cu răzbunarea - mult mai plauzibilă în planul omenesc -, teatrul filosofului latin, cultivând în același timp atrocitățile și discursurile morale, era mai aproape de spiritele elisabetane.

Această etapă culturală a secolului al XVI-lea acompaniază formarea și consolidarea monarhiei absolute sub dinastia Tudorilor, rezultat al acordului temporar de forțe aristocratice și burgheze. Astfel, relațiile externe dintre statul centralizat-anglicanizat și celelalte puteri europene feudalo-catolice sunt ostile (Spania lui Filip al II-lea, stindard al catolicismului, va fi însă învinsă categoric de armatele engleze la 1588), dar în interior se creează premisele dezvoltării spirituale în lupta de opinii dintre principalele curente ideologice - umanismul și puritanismul. Și unul și celălalt au fost forme de manifestare ale spiritualității burgheze, dar în timp ce umanismul reprezintă ideologia progresistă, puritanismul își impune o morală religioasă rigidă și austeră, în care artele nu dețin un loc privilegiat.

Teoreticienii englezi, apărând poezia de atacuri puritane, o supun regulilor și modelelor antice, iar principiile în numele cărora o fac, derivă din cele ale erudiților Renașterii italiene și sunt riguroase clasice în cerința de respectare a adevărului și a unităților. Umaniștii ieșiți de la Cambridge sau Oxford descoperă funcția educativă a teatrului, căruia vor să-i confere prestigiul celui antic. Tot ei îl descoperă și îl traduc acum pe Aristotel.

John Harington, la 1591, scrie o *Apologie a poeziei*, iar în 1595 apare o lucrare similară a lui *Sidney*, scrisă probabil mai înainte, pe la 1580, și cunoscută de atunci pentru că circulase în manuscris. Lucrarea *Apărarea poeziei* - este un răspuns la *Școala abuzului*, de la 1579, a lui *Gosson*, autor al unui atac puritan al dramei și poeziei. Apologia lui *Sidney* e o gloriificare a artei și a puterii ei de înrăurire asupra spiritului și comportamentului uman. Eseul lui Sir Philipp Sidney,

prin care Aristotel devine influență în gândirea teatrală engleză, se bazează pe dramaturgia preelisa- betană, pe moralitățile, farsele și tragediile locale. Unitățile de timp și de loc sunt „cele două componente necesare oricărei acțiuni”. Apărând puritatea genurilor și speciilor, în spirit clasic, Sidney scrie: „Există astăzi piese care nu sunt cu adevărat nici tragedii, nici comedii..., astfel aceste tragi-comedii nu stârnesc nici admirație, nici compătimire, și nici haz adevărat”, autorul nesusizând filonul popular dezvoltat în mod specific în teatrul englez. Observațiile lui Sidney, cu referiri directe la practica dramaturgică a vremii, demonstrează o înțelegere a clasicilor, a lui Aristotel și a comentatorilor săi italieni și sunt justificate de materialul literar la care se refereau.

Mai puțin motivate par la o cercetare critică *Descoperirile despre oameni și lucruri*, de la 1641, ale lui *Ben Jonson*, care se plasează net împotriva sensului dramaturgiei clisabctanc. Ele sunt scrise sub influența evidentă a *Apărării* lui Sidney, ceea ce îl face pe Spingarn ca în introducerea la *Eseurile secolului alXVII-lea*¹ să citeze pasaje paralele din ambii, dar care nu îl împiedică pe același cercetător să-i numească pe Ben Jonson „primul englez cu temperament critic.”²

Clasic, susținător al doctrinelor aristotelice și horațiene, precum și al imitațiilor modeme ale acestora, Jonson nu face o apologie reprezentativă, ci un atac împotriva practicii literare curente, al cărei apogeu este creația shakespeareiană. Împotriva romantismului contemporanilor săi, Ben Jonson își propune studiul realității și al obiceiurilor vremii, demascând urâtenia morală în *Volpone* și *Alchimistul*.

Descoperirile, la care se adaugă alte considerații despre teatru făcute anterior în *Conversații*, într-un *Prolog*, o *Prefață*, *Dedicația la Volpone sau Vulpea*, reprezintă textele teoretice principale ale clasicistului Ben Jonson.

¹ Vezi ediția îngrijită de Spingarn - *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, 1908.

² Vezi Sursele „*Descoperirilor*” lui Jonson în „*Modern Philology*”, voi.

II, 1905, citat de Barret Clark, p. 107.

în spirit riguros analitic și prin reluarea principiilor aristotelice sunt redefinite noțiunile: „fabulă”²⁸ (deosebindu-se cea epică de cea dramatică), „întreg”¹¹ (proporție compozițională), „limite extreme ale fabulei”¹¹ (episoade, digresiuni, unitatea de timp), „caracterul unitar și întreg al unei fabule”¹¹ etc.; toate acestea pentru un scop unic, comun atât tragediei, cât și comediei: pentru ca acestea să delecteze și să învețe, pentru „a-i informa pe oameni asupra celei mai bune rațiuni de viață”¹¹ și pentru a „genera sentimente nobile”¹¹. Funcția aristotelică și horațiană a teatrului (Ben Jonson a tradus *Arta poetică* a lui Horațiu) sunt unite și conciliate aici într-o sinteză mai completă: plăcerea și instruirea. „Natura umană”¹¹ trebuie să fie singurul model al poetului, iar comedia - „imitarea vieții, oglinda moravurilor, imaginea adevărului”¹¹.

Clasicismul lui Ben Jonson, de origine aristotelică prin filieră italiană erudită, influențat de Sidney, nu este un sistem critic reprezentativ și nu are decât o valoare documentară pentru epoca în care apare, și, paralel, una istorică, în cadrul dialecticii cristalizării gândirii teatrale engleze care avea să culmineze spre sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea și să angajeze într-o dispută teoretică pe neoclasiști și pe adversarii lor.

Fără să-și lase gândurile despre natura, rolul și rostul teatrului în scrieri teoretice, cel mai mare și reprezentativ spirit al teatrului Renașterii engleze, el însuși actor - ca și Ben Jonson de altfel - *William Shakespeare* a notat în *Hamlet* (actul III, sc. 2) prețioase indicații pentru actorii de la teatrul „Globe”¹¹.

Se știe că înmulțirea trupelor în Anglia și stilul diferit de joc sau de genuri dramatice ale fiecăreia a dat naștere la o rivalitate artistică din care învingător avea să iasă teatrul.¹

Este evident că Shakespeare îi consideră pe actori - artiști, de vreme ce sfaturile pentru ei sunt asemănătoare celor ce se puteau da oricărui creator. Și, mai mult încă, principiile sale despre joc sunt expuse ca într-o artă poetică clasică a interpretării.²⁹

* * *

Literatura dramatică a Renașterii spaniole a fost una dintre marile forme de expresie barocă, caracterizată, în primul rând, prin amestecul genurilor. Denumirea de „comedias” cuprinde toate speciile teatrale, în afara celor populare (farsele) și a

¹ Până la 2 septembrie 1642, când printr-o ordonanță sunt închise toate teatrele, mișcarea dramatică vitală populară engleză „născută din imensul festival medieval, degajată de servitutele rituale, este prelungirea laică a acestuia, îmbogățită de aporturile devenirii istorice, la care acest popor are o contribuție creatoare...” (Cf. Henri Fluchere: *Hisloire des spectacles*, p. 727). Această observație e o dovadă în plus că Renașterea nu a reprezentat o ruptură față de Evul Mediu, ci o continuare dialectică...

²⁹ „...in very torrent, tempest, and as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget e temperance...”; „be not to tame neither, but let your own discretion be your tutor”; „suit the action to the word, the word to the action... that you o’erstep not the modesty of nature...” (v. ed. Bruggess Bowes, Ltd., pp. 119-120).

autosa- cramentalelor.

Întreaga literatură a „Marelui Secol” (sfârșitul secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea) a fost mult mai independentă de orice influență externă decât literatura celorlalte țări într-o perioadă similară. Piese de Lope de Vega, Tirso de Molina și Calderon de la Barca sunt asemuite capodoperelor lui Corneille și Racine, dar par, mai curând, a fi texte elisabetane, tocmai prin necizelare. Stând sub semnul non-clasicismului, teatrul „Secolului de aur” își dezvoltă paralel și teoria de susținere a libertății sale, a caracterului specific popular și a romantismului său.

După înfrângerea Invicibilei Armada a lui Filip al II-lea, la 1588, alături de „grandezza” Spaniei înfometate apare și mișcarea vitală, populară, cea care făcuse, de fapt, gloria națiunii și care se manifestă acum, în perioada Contra-Reforme și Renașterii, ca spiritualitate în artă și în dramaturgie, în special.³⁰

Adevărata teorie teatrală spaniolă nu începe, însă, înainte de primul deceniu al secolului al XVII-lea. Ea este scrisă de dramaturgii înșiși și este o justificare a teatrului lor liber și popular, împotriva îngrădirilor clasice: a schemelor fixe de construcție, a unităților, a purității genurilor și speciilor care contravin reprezentării artistice a vieții reale.

Nemotivat estetic și literar, dar motivabil prin rivalitate literară, *Miguel Cervantes* este primul în Spania secolului al

XVII-lea care deschide, la 1605, în partea I, capitolul 48 din *Don Quijote*, disputa teoretică în problema regulilor teatrului, plasându-se pe poziția unui clasicism ferm. Pare aproape paradoxală această atitudine, în care unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai marii arte se plasează în contra tipului de literatură al cărui genial exponent este. Fragmentul despre dramă e o paralelă și o influență neasimilată critic a observațiilor lui Sidney asupra dramei engleze preelisabetane, evidentă, mai ales, în episodul în care este vorba despre absurditatea violării unității de timp. Actul clasicist al lui Cervantes se manifestă împotriva lui Lope de Vega și a stilului său liber, popular, care ar face astfel concesii gustului îndoielnic al publicului.

Lope de Vega, și împreună cu el toți partizanii săi la întreaga mișcare de apărare a marii dramaturgii spaniole care își câștigase deja cauza, publică numeroase justificări ale metodelor dramatice folosite. În afara prefețelor, dedicațiilor și versurilor, Lope publică, la 1609, *Arta nouă de a scrie comedii în această vreme*, care este un crez, o apărare a dramei romantice neclasice a timpului său și, totodată, un răspuns dat lui Cervantes și atacurilor sale.

A scrie după reguli, „artistic”¹¹, înseamnă a perpetua anacronic o modalitate de expresie înțepenită, depășită, care nu mai e conformă cu gustul care a evoluat. Cu argumente de bun-simț, Lope de Vega preia din Aristotel importanța acordată de acesta unității de acțiune, singura unitate necesară și logică, pentru că ea presupune

³⁰ Cf. Tudor Vianu, *Cervantes*, în „Studii de literatură universală și comparată”. Ed. a 11-a, Editura Academiei, pp. 100-101.

o bună compoziție a dramei; de asemenea, reține din *Poetică* „răsturnarea” de situații din ultimul act, precum și verosimilitatea. Recomandă împărțirea materialului în „trei acte de timp”, și nu în cinci, ca în tragedia clasică, scrierea în proză, introducerea de „intermedii de dans între acte” pentru îmbogățirea plasticii spectacolului și amestecul genurilor: „tragedia cu comedia și Terențiu cu Seneca”, pentru că „această variație produce o mare plăcere, iar natura ne este un bun exemplu, căci tocmai prin această variație ea este frumoasă”.

Argumentat și susținut teoretic, teatrul lui Lope de Vega deschide în dramaturgie era modernă, iar „arta nouă” nu este atât

o justificare a unei arte personale, cât a unei epoci³¹ și, astfel, așa cum spune Tirso de Molina, „este nimerit să-i considerăm (pe Lope) reformator al noii drame și să-i onorăm pentru asta“.

Reflectare a spiritului timpului și mai puțin o apărare a formei, *Livezile din Toledo* din 1624, scrise de *Tirso de Molina*, sunt un dialog de tip socratic în care un interlocutor îl atacă pe Lope de Vega pentru teatrul său liber, în timp ce altul - Tirso însuși - îl apără. Împotriva regulilor, care nu fac decât să dea pieselor un caracter cât mai forțat și, deci, neverosimil, Tirso are conștiința istoriei și a transformărilor pe care ea le săvârșește, a evoluției gustului și a cerințelor artei în funcție de epocă, observând că „piesele spaniole modeme comparabile cu acelea ale antichității marchează un pas distinct înainte“. Pentru ca acțiunea să fie compozițional perfectă și, astfel, să fie salvată unitatea și coerența ei - singurul principiu valabil în artă, „dramaturgului îi revine sarcina de a înfățișa întâmplările într-un mod cât mai apropiat de realitate“.³² Maeștrii trebuie venerați, dar trebuie și corecți acolo unde câștigurile civilizației și culturii o cer. Argumentele apologetice ale lui Tirso țin de o estetică generală și sunt și azi conforme ideilor noastre despre artă și dialectica ei.

Și *Calderon de la Barca*, personalitate dominantă a secolului al XVII-lea teatral spaniol, a scris despre dramă o *Apărare a teatrului* care, însă, nu a fost publicată.

O dată cu declinul dramei se produce și un declin corespunzător al teoriei dramatice. Dar, cuprinzând o perioadă scurtă, semnificațiile și specificul artei și literaturii spaniole din perioada Renașterii și Contra-Reformei sunt hotărâtoare pentru întreaga cultură modernă europeană, pentru spiritul viu și liber care guvernează orice formă de creație artistică valoroasă.

CLASICISMUL

Aproape toate ideile estetice atribuite clasicismului european al secolului al XVII-lea au fost puse în circulație de Renaștere prin traducătorii, compilatorii și comentatorii *Poetice* lui Aristotel. Ceea ce lipsește gândirii teoretice a Renașterii este doar insuficientul grad de abstractizare a ideilor estetice. Elaborarea lor se face cu elemente intuitive. În perioada imediat următoare, în post-Renaștere, ca o reacție, are loc un reflux, o retragere din fața normelor impuse.

Analizele și teoriile estetice folosesc tot mai mult idei ca „stare sufletească“, „fantezie“, „gustul publicului“ etc., subiectivismul și iraționalitatea manifestându-se aproape polemic față de obiectivismul raționalist renescentist. Se lasă astfel loc miniaturismului, manierismului și barocului. Deosebirea netă dintre manierism și

³¹ Spre sfârșitul secolului al XVII-lea, la 1691, G.V. Gravina în *Discorso sull'Endimione* (citat de B. Croce în *Estetică*, p. 499) acuză gândirea clasicistă de o pură ambiție terminologică care frânează dezvoltarea creației, iar pe teoreticieni îi numește „jurisconsulți“: „ele (preceptele) nu vor putea să cuprindă niciodată toate genurile diferite pe care mișcarea variată și continuă a spiritului omenesc le poate produce din nou“.

³² Această observație intuitiv formulată de Tirso de Molina va fi în secolul al XVIII-lea, mai ales la raționaliștii germani, unul dintre elementele teoretice fundamentale de estetică. (V. Kuhn și Gilbert - *Istoria esteticii*, pp. 261 -286.)

baroc e riscantă chiar și ca ipoteză de lucru, limitele lor fiind fragile și, adeseori, suprapunându-se. Dar, oricum, manierismul - în înțeles istoric și nu estetic³³ - cu formele sale specifice locale: concettismul, marinismul, gongorismul, eufuismul, prețiozitatea, cultivând până la exces toate posibilitățile de asociere și expresie lexicală, paradoxul și bizateria, pentru uimirea artistică, cunoaște în baroc un stil de reală valoare, pentru că barocul stabilește o relație mai perfectă între elementele formale și conținutul afectiv pe care acestea îl exprimă, și care se realizează în conținutul metaforic. Pentru că ornamentația barocă plastică, arhitectonică sau literară se sprijină pe emotivitate, pe mișcare, pe evanescență și traduce astfel ideea caracterului tranzitoriu al existenței.

De grija exagerată pentru expresie vor profita clasicii secolului al XVII-lea care vor vehicula o limbă purificată, aleasă, intelectualizată și abstractizată. Deci, procesul formării gândirii clasice își are premisele teoretice în Renaștere, iar instrumentul care avea să o exprime este pregătit de manierism și baroc. Aproape toate ideile estetice puse de Renaștere în circulație se raționalizează (filosofic), se abstractizează (estetic), se regularizează (metodic), în clasicism.

În secolul al XVII-lea monarhia se echilibrează politic, se absolutizează, burghezia se organizează economic, amândouă se bazează pe centralizarea vieții statului.³⁴ Cel mai dificil de raționalizat pare - atunci când în gândire se fundamentează spiritul critic și raționalist - actul creației și receptarea lui.

Pentru filosofii secolului al XVII-lea, singura realitate e materia și mișcarea ei ordonată. Legile lor marchează și funcționarea automată a mecanismului spiritual și, astfel, și imaginația e inclusă în sfera intelectului. La Bacon, de exemplu, arta se plasează în această sferă pentru că exprimă într-un mod plăcut adevăruri raționale. Pentru Descartes, conform idealului său matematic, imaginația e o formă de mișcare dezordonată a spiritului care are valoare numai atunci când e controlată. Iar pentru Hobbes, realitatea fiind doar materia în mișcare, și în afara ei neexistând altceva, urmează limpede că și spiritul e de aceeași natură.

Psihicul e și el supus, deci, ordinii și coerenței, iar plasarea lui în cadrul funcțiilor organice îl salvează de obscuritate.

În ceea ce privește „emoția”, ea va fi explicată de Leibniz ca o stare confuză care, mijlocită de „gust”, ține de intelect. Dar gustul poate fi format

³³ În sens istoric, manierismul este curentul cu care sfârșește Renașterea. În sens estetic, manierismul este o formă de sclerozare, de perpetuare a elementelor formale în defavoarea unui conținut care nu mai are suport în realitate.

³⁴ Formele cele mai viguroase ale clasicismului secolului al XVII-lea se manifestă în Franța, și relația dintre acesta și centralizarea politică a statului nu este, evident, întâmplătoare, dar nici nu trebuie absolutizată, fenomenul fiind mai complex și cu motivații de naturi diverse, dintre care cea estetică este fundamentală. În Anglia, clasicismul se va sprijini și el pe o monarhie absolută, momentul clasic corespunzând aici perioadei de Restaurare a Stuartilor (1660-1688). În Germania, fărâmițată după războiul de 30 de ani (1618-1648), barocul se prelungește, iar clasicismul e mai curând o influență franceză decât o stare estetică corespunzătoare. În Italia, neunificată, apariția sa e atacată de la primele manifestări teoretice, iar în Rusia, el apare prin influență franceză, dar într-o perioadă absolutistă care determină, evident, și centralizarea vieții spirituale.

după marile modele artistice deja verificate, adică după operele anticilor. La rândul lor, acestea, se înțelege că au fost apreciate rațional, aici punându-se în discuție, de fapt, principiul renașcentist al autorității. Descartes în *Discurs asupra metodei* pune chiar bazele „metodei” critice în descoperirea valorii și a adevărului. „Mimesis”-ul nu va mai însemna o imitare supusă a modelelor clasice, ci o imitare selectivă. Iar în ceea ce privește cea de-a doua accepțiune a sa, cea aristotelică, „mimesis” va fi nu

copierca mecanică a realității ci, dincolo de multitudinea fenomenelor individuale, descoperirea esențelor, a cauzelor interne, a conexiunilor, a tipurilor care justifică, de fapt, lucrurile în cadrul naturii și care trimit la „verosimilitatea”¹¹ Stagiritului, la acel „lucru așa cum ar trebui să fie”.

Este evident că filosoful care oferea toate datele fundamentale necesare unei filosofii și unei estetici clasice era Aristotel, și, alături de el, Democrit.

Pentru ca fantezia, imaginația artistică să fie ordonată, critica a înarmat-o cu reguli.³⁵ În plus - în planul imediat următor, al receptării -, a plăcea însemna a plăcea conform regulilor, dintre care prima regulă era aceea a finalității morale, acesta fiind și aspectul etic al esteticii clasice. „Legeți întotdeauna utilul de frumos” va scrie la 1674, Boileau în *Arta poetică*. De altfel, „plăcerea” și „frumosul” vor fi explicate tot prin Aristotel. Descartes consideră astfel că relația dintre cei doi termeni constă în proporționalitate. Plăcerea „necesită o anumită proporție între obiect și simț”, între stimul și receptor.³⁶

Deci, stabilind reguli ordonatoare ale creației, se va acorda prioritate în cadrul relației horatiane „ars” - „artifex” celui din urmă termen, care poate asigura succesul operei.³⁷

În tot secolul al XVII-lea, curentul general e în favoarea regularității, organizării, normării, esențializării și universalizării în gândire și artă. În consecință, vocile care se vor ridica împotriva „normelor” vor fi contra spiritului dominant și, în concluzie, copleșite de acesta. Influența în estetică a cartezianismului se va prelungi și în secolul al XVIII-lea, dar reacția firească a acestui secol va fi împotriva schematismului și dogmatismului exagerat. Menținând ca un câștig cultural și filosofic ponderea raționalității,

³⁵ Alexander Pope va scrie că regulile poeziei sunt „natura sistematizată” (*V. An Essay on Criticism*, în *Poetical works*, London, 1827, I, p. 89).

³⁶ Cf. Descartes: *Compendium Musicae*, ed. Adam și Tannery, 1902, voi. X, p. 92 (citată de Kuhn și Gilbert în *Istoria esteticii*, p. 183).

³⁷ În prefața la *La Pucelle* Chapelaine va scrie: „în tratarea subiectului meu mi-a folosit doar cunoașterea destul de acceptabilă a meșteșugului necesar..., pentru a arăta, prin exemplul meu, prietenilor, că o teorie o poți pune în practică cu sorți de izbândă, fără a avea un spirit prea elevat” (citată de F. Brunetiere în „Evoluția criticii...”, Ed. Enciclopedică, 1972, p. 94).

*
* *

Clasicismul stabilește regulile creației și regulile gustului. *Arta poetică* (1674) a lui *Boileau* e o consecință teoretică, logică, a descoperirilor umaniștilor

Iluminismul va reabilita funcția și rolul fanteziei, al interiorității, al particularului, al inspirației.

Renașterii și a procesului estetic francez continuator și sistematizator.

Imitarea esențializată a naturii, imitarea modelelor antice, verosimilitatea sunt desideratele estetice comune tuturor teoreticienilor artei în secolul al XVII-lea. De la afirmarea lor, poeticele clasice ajung, însă, cel mai adesea, la dogmatizare, la impunerea de precepte riguroase în arta scrisului. Aceasta se traduce cel mai ferm în arta scrisului dramatic prin regula celor trei unități și prin neamestecul genurilor și speciilor.

Pe de altă parte, însă, regulile limitative determină profunzimea ideilor, iar, în teatru, regula unităților permite realizarea unui mare desiderat al clasicismului: analiza psihologică.

Tragi-comedia *Cidul* scrisă la 1636, declanșează atacurile față de puritatea genului. Celebra controversă a *Cidului* îi pune față în față pe atacatori și apărători, de unde ies învinși ultimii și autorul însuși. De o parte: *Georges de Scudery* cu denigratoarele *Observații asupra Cidului* din 1637 urmate de *Discursul asupra tragediei* (1639) a lui *Sarasin* și de *Poetica* de la 1640 a lui *La Mesnardiere*, de altă parte apărările lui *Faret*, *Mairet*, și *Corneille* în *Apărarea Cidului*, „Epistolă familială către domnul Corneille asupra tragi-comediei Cidului”, apoi prefetele, *Avertismentele*, *Scrisoarea apologetică*, chiar ale autorului, își vor găsi expresia teoretică cea mai adecvată, dar supusă definitiv spiritului epocii, abia la ediția din 1660 a operelor sale prin *Discursuri* și *Examinări*. Disputa se încheie atunci când Scudery propune ca discuțiile să fie supuse Academiei recent întemeiate. Academia, prin Richelieu, i-a încredințat lui *Jean Chapelain*, literat, mai întâi prieten și sfătuitor al prețioșilor, redactarea unui răspuns oficial la controversă. Acest răspuns a devenit *Sentimentele Academiei franceze față de tragi-comedia «Cidul»*, în 1638, la care se vor

adăuga *Douăzeci și șase de scrisori* și *Rezumatul unei poetici dramatice* (publicat postum) scrise de același Chapelain. Acesta, în ciuda ridicolului de care se acoperă prin faimoasa sa *La Pttcel/e*, la care a lucrat 25 de ani și care a fost cel mai viguros atacat de Boileau, a pregătit chiar drumul acestuia din urmă și e considerat a fi întemeietorul criticii dogmatice în literatură.

Pe lângă acuzația de impuritate estetică a genurilor, piesa lui Corneille era atacată și pentru lipsa de valoare a subiectului, violarea regulilor și a unităților, pentru calitatea îndoielnică a versurilor etc. Prin *Cidul*, se dădea de fapt o bătălie hotărâtoare, aplicată la teatru, în favoarea impunerii normelor, a unităților, a purității speciilor în spirit raționalist. Ceea ce se formează și se definește prin opera lui Corneille, va deveni un bun câștigat în spiritul căruia va scrie *Jean Racine*. Psihologizarea profundă și filosofică a teatrului său este, poate, și o consecință a conformării geniale a acestuia la regula celor trei unități. „Limitând extensiunea în spațiu și în timp a acțiunii, tragedia clasică îl obligă pe poet la sondajul în adâncime: ceea ce se pierde în planul orizontalității, se câștigă în cel al verticalității. În această transformare a amplitudinii în profunzime trebuie văzută justificarea istorică - dar deloc logică - a regulii celor trei unități. Racine, ca teoretician clasic inspirat de Aristotel și Horațiu, și-a consemnat ideile despre teatru în numeroase prefețe la piesele sale, în favoarea ordinii, rațiunii, regularității și clarității în scris.

Există și teoreticieni a căror imparțialitate în disputele clasiciste a permis răgazul pentru impulsivitatea teoretică a unor probleme nelegate direct de dezbaterile polemice, dar, oricum, în spiritul epocii. Eseurile lui *Saint-Evremond*, scrise între 1666-1677, pot fi considerate obiective și reprezentative pentru începuturile moderne ale speciei literare amintite. Sunt aici analize la Corneille și Racine, precum și observații asupra vechiului teatru francez, italian și englez, cu fine disocieri critice între caracterele specifice fiecărei literaturi naționale.

François Hedelin - Abbe d'Aubignac cu a sa *Practică a teatrului* de la 1657, a dat teoriei dramatice franceze primul manual de îndrumări practice, o lucrare de critică teatrală, și nu

una general-teoretică. Este important că d'Aubignac, printre primii teoreticieni, după Aristotel, a subliniat importanța și obligativitatea reprezentării unei piese de teatru, a spectacolului. Numai din această perspectivă unitățile îi apar criticului necesare, în scopul verosimilității scenice.

În favoarea libertății în scris, protestând deci împotriva rigidității regulilor, au apărut intervențiile teoretice ale lui *François Ogier* (Prefața la *Tyrul și Sidonul* al lui Schelandre, 1628), *Durval* (Prefața la *Agarite*, 1636), sau *Moliere* (*Critica Școlii Nevestelor*, *Improvizația de la Versailles*, 1663, Prefața la *Tartuffe*, 1669). Acesta din urmă, părintele marii comedii clasice, nu încearcă să-și justifice nesupunerea la reguli și declară foarte precis că singura lege a teatrului este aceea de „a plăcea”. „A plăcea” publicului și nu câtorva erudiți care erau capabili să verifice respectarea regulilor. Acesta e democratismul teatrului lui Moliere.³⁸ Autor clasic, el reprezintă impunerea în arta secolului al XVII-lea a spiritului modern și realismului. De aceea, lui Moliere comedia

i s-a părut un gen literar mai apt să exprime viața adevărată decât o făcea tragedia. „Când zugrăvești oameni, nu eroi, trebuie să-i zugrăvești după natură”³⁹ - aceasta e lecția teatrului clasic pe care a respectat-o și a transmis-o dramaturgul. Aceeași descoperire a naturii o recomandă în interpretarea actorilor trupei sale în *Improvizația de la Versailles*.

Fără a reduce cu nimic meritul lui *Boileau*,⁴⁰ ci, din contră, considerându-l ca reprezentând confirmarea spiritului raționalist în estetică, trebuie observat că *Arta poetică* este desăvârșirea dialectică a tuturor descoperirilor teoretice ale Renașterii și clasicismului în cea mai aleasă și lapidară expresie.

Susținut de prestigiul lui La Fontaine, Moliere, Bossuet sau Pascal,⁴¹ sau, mai exact, alături de aceștia, reprezentanți ai spiritului burghez progresist și raționalist în gândire și artă, Boileau fundamentează în poetica sa - pe premise aristotelice - „imitarea naturii”, din care decurge, apoi, toate normele proprii esteticii clasice. E vorba de imitarea unei naturi esențiale, raționale și logice, și nu a uneia întâmplătoare, accidentale, care nu numai că nu ar confirma-o în semnificația ei, dar ar și trăda-o. De aici, observă F. Brunetiere,⁴² decurge regula celor trei unități, ca și condamnarea burlescului, a prețiozității, a miraculosului creștin în favoarea

³⁸ În *Evoluția criticii...* F. Brunetiere scrie: „...O dată cu Pascal, Moliere și Boileau spiritul burghez devine conștient de forța sa, se opune spiritului aristocratic al saloanelor și budoarelor... în curând nu se va mai teme să atace atât pe revoltați cât și pe marchizi în satire și comedii” (p. 107).

³⁹ V. *Critica Școlii Nevestelor*, sc. 7 (în: Moliere - *Opere*, voi. II, ESPLA, 1955, p. 145).

⁴⁰ În acest sens e de menționat afirmația lui Roger Fayolle după care: „Lui (Boileau) îi revine meritul de a fi interpretat lecția criticilor care l-au precedat fără însă să adauge nimic esențial la învățătura unui Chapelain sau d'Aubignac, dar adaptând-o pe aceasta noului ideal de honnête-homme” (V. *La Critique*, Ed. A. Colin, 1964, p. 36).

⁴¹ În ciuda raționalismului, a spiritului său matematic, gândirea lui Blaise Pascal - de formație jansenistă (v. Lucien Goldman - *Le Dieu cache* ed. Gallimard, NRF, 1955) - respingând pasiunile ca distrugătoare ale măreției omului care are conștiința păcatului originar, consideră în *Cugetările* sale scrise între 1657-1658 că teatrul naște și hrănește patimi în sufletul omului, care imită astfel ceea ce vede, îndepărtându-se tot mai mult de morala creștină.

⁴² Boileau - *Arta poetică*, ESPLA, 1957, cântul III, p. 55, trad. I. Marinescu.

celui păgân din mitologia greco-latină, criticul francez sesizând aici filonul jansenist al gândirii lui Boileau.

Din principiul imitării naturii esențiale se ajunge la cel deal doilea principiu - cel al imitării anticilor, care s-au dovedit rezistenți esteticește în timp tocmai prin respectarea în scrisul lor a primului desiderat, a „mimesis“-ului - ca reproducere artistică a elementelor durabile, arhetipale ale realității. Pe de altă parte, de la antici trebuie învățat mecanismul prin care se poate descoperi și cunoaște natura fundamentală.

Din această regulă supremă decurge și cea a verosimilității ca imitare a unor acțiuni, caractere sau sentimente în limitele plauzibile ale rațiunii, făcându-se deosebirea între verosimil și adevăr pentru că „se-ntâmplă și-adevărul să fie necrezut”.⁴³

În ceea ce privește regula celor trei unități ea este proprie numai teatrului dintre toate „genurile mari”.⁴³ Acestea le e comună numai unitatea de acțiune, cea de timp și cea de loc fiind, mai curând, o consecință a întinderii limitate de cerințele inteligenței textului în spectacol și de condițiile reprezentației.

Se intră astfel într-o contradicție flagrantă a acestei extreme verosimilități cu convenționalitatea unanim acceptată a spectacolului de teatru. În mod mai firesc, această triplă regulă ar fi trebuit să fie urmare a adâncirii psihologizării specifice gândirii și teatrului clasic, și nu aceasta din urmă să fie o consecință a impunerii unităților de timp și loc, așa cum, cel mai evident, s-a petrecut cu tragediile lui Racine.

O altă aplicare a raționalismului și a „metodei”¹¹ în artă este teoria genurilor, a purității lor. Pe de o parte este vorba de o raționalizare estetică a unor date teoretice specifice care pot fi incluse în aceeași categorie, în aceeași sferă de semnificații estetice, ca tragedia sau comedia pură. Pe de altă parte, ca o consecință logică a celei dintâi, se produce în cadrul creatorilor o fixare a fiecăruia - în funcție de pornirile naturale - la un anumit gen. Această „specializare”¹¹, acest „specialism clasic”^{11,44} împreună cu imitarea anticilor, vor fi aspectele estetice cel mai violent atacate la Boileau, de secolul al XVIII-lea iluminist, și în cele din urmă de cel romantic.

Arta poetică se încheie cu formularea unor obligații și datorii de respectat de orice poet ca artist și ca om, ca „honnête-homme”¹¹. De fapt, acestei categorii de „honnête-gens”¹¹ i-a fost foarte utilă scrierea lui Boileau. E interesant de observat asemănarea de fond dintre *Arta poetică* și *Reflecțiile asupra Poeticei lui Aristotel* ale lui Rapin, apărute tot în 1674, datorită faptului că Boileau și Rapin făceau parte din cercul lui Guillaume de Lamoignon, o persoană oficială, primul președinte al Parlamentului francez, în saloanele căruia aveau loc întâlniri și discuții la zi între partizanii anticilor și docți.

⁴³ „Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii,
Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii;
Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin
Vor ține pân'la urmă tot teatrul arhiplin” (*op. cit.*, p. 54).
⁴⁴ V. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 90.

Deci, forma definitivă și desăvârșită a ideilor clasice cuprinse în cele patru cânturi ale *Artei poetice* a lui Boileau sunt, mai întâi, o consecință teoretică în procesul de formare a curentului și, în același timp, ele cuprind o gândire estetică originală prin înțelegerea pe care autorul o acordă fenomenului literar, deschizând astfel calea realismului în artă, și argumentând, în fond, un teatru al adevărurilor esențiale.

*
* *

În Anglia, restaurarea Stuarților la 1660 aduce, o dată cu impunerea regimului absolutist, restabilirea catolicismului, în contra puritanismului, dar și cultivarea unei arte clasice. Întorși din exilul francez, nobilii și partizanii Stuarților aduc în Anglia gustul pentru tragedia franceză, conformă regulilor. Clasicismul englez rațional și echilibrat a urmărit, însă, mai mult o perfecțiune a formelor. Clasicismul englez e mai liber, mai deschis decât cel francez. Și, poate, și aceasta e una dintre cauzele care îi determină o prelungire și o rezistență sporită. El se suprapune iluminismului și devine sentimentalist, cuprinzând aproape tot secolul al XVIII-lea. Gândirea filosofică engleză din această perioadă stă sub semnul celui a lui John Locke, o gândire intelectualistă, după care cunoașterea este reflecție asupra simțurilor și reprezintă, în același timp, corespondentul raționalismului francez dezvoltat, însă nu pe baza unui adevăr rațional, ci pe cea senzualistă a unui eveniment real.

În plus, însuși Carol al II-lea era o personalitate de tip renascentist, preocupat de științe, colecționar de opere de artă, amator de muzică, și astfel, și prin el, se impune la curtea Angliei interesul pentru studiile clasice. Deci, pe lângă detectarea unor elemente de continuitate locală, influența franceză clasică, susținută de un regim absolutist, se manifestă în special în sfera gândirii critice și teoretice, Boileau fiind în acest sens o autoritate recunoscută. Dar teoria și critica engleză se dezvoltă într-un mod specific spre ironie și satiră, mai ales atunci când puritanismul exagerat degenerază în ipocrizie.

Gloria dramei elisabetane trebuia reînviată pe baza principiilor raționalist-ordonatoare ale clasicismului francez. Astfel, *John Dryden* compune cea mai reprezentativă tragedie clasică engleză, *Totul pentru dragoste* (1678), de fapt o rescriere conformă regulilor, a piesei lui Shakespeare *Antoni și Cleopatra*. Dryden este teoreticianul reprezentativ al clasicismului englez, care prin *Eseul despre poezia dramatică* (1668) face elogiul lui Shakespeare și al regulilor deopotrivă, sub influența *Discursu*

rilor și *Examinărilor* lui Corneille. În *Apologie pentru poezia eroică* se regăsesc idei estetice din Boileau.

În afară de John Dryden, o altă personalitate domină prin influență spiritualitatea engleză în perioada Restaurației. Este *John Milton*, apărător al puritanilor, creatorul în literatură al unui stil măreț și pur, de o corectitudine absolută în sonete și versul alb, autorul prefetei la *Samson*, intitulată „Despre acca specie de poem dramatic care este numită tragedie” (1671) - o apărare a literaturii dramatice, bazată nu pe modelele franceze, ci pe cele grecești și pe ideile Renașterii italiene.

Thomas Rymer, un neoclasic perfect, este, mai întâi, prefațatorul și traducătorul *Reflecțiilor asupra Poeticei lui Aristotel* ale lui Rapin, prefață în care sunt atacați clisabetanii și toți cei ce se abat de la respectarea regulilor, iar mai târziu, în 1693, publică *Scurtă privire asupra tragediei* care cuprinde un atac la *Othello* al lui Shakespeare, poziție care îi creează o proastă reputație în epocă, împotriva curentului clasic se ridică, și în Anglia, unele glasuri, dar polemicile nu sunt aici atât de viguroase ca în Franța, pentru că și clasicismul englez este mai generos, dovadă faptul că Shakespeare este admirat și luat drept model. În plus, categoriile sociale medii au aceeași aspirație spre morală și raționalitate ca și spiritele erudite. Irlandezul *George Farquhar* scrie un eseu anticlasic, *Discurs despre comedie*, în 1702, îndreptat împotriva unităților, o apărare a dramei, un elogiu al comediei engleze, Farquhar fiind el însuși autor dramatic, precursor al lui Goldsmith și Sheridan.

William Congreve, și el autor de comedii, în prefetele și în dedicațiile la piesele sale, precum și într-un eseu intitulat *Despre temperament în comedie* (1696), reluând o preocupare a Renașterii engleze privitoare la teoria umorilor și folosind metoda comparată, detectează specificul temperamentului compatrioților săi; în măsura în care o dispoziție comună naturală devine o dominantă de caracter și comportament care degenerază în tic, ea este sursă de comic.

În 1772, *Oliver Goldsmith* scrie un *Eseu asupra teatrului*, prin care urmărește să dea o lovitură categorică comediei sentimentale și galante, în favoarea comediei de caracter.

Clasicismul se prelungește în Anglia și în secolul al XVIII-lea prin influența personalității critice a lui *Alexander Pope* și a *Eseului despre critică* de la 1711. Astfel, *Samuel Johnson*, un demn discipol al lui Pope, aplică teoria literară a maestrului său la teatru, dând în articolele din culegerea intitulată *Hoinarul* (1751) și în *Prefața* (1768) la o plănuită ediție a lui Shakespeare, reguli de moralizare prin teatru, ortodoxia sa clasicistă făcând concesii, totuși, unităților și amestecului genurilor, dar neadmițând nici o abatere de la principiul raționalist al imitării naturii.⁴⁵

⁴⁵ Johnson îl urmează și în acest sens pe Pope care recomandase poezilor: „Urmați natura-ntâi și-al ei model Vă-nchege judecata drept, la fel.
Natură fără greș, lucind divină E-universala, veșnica

Imagina clasicismului englez n-ar fi completă dacă s-ar omite din discuție importanta publicație „*Spectatorul*” apărută între 1711-1714, scoasă de *Joseph Addison* și *Richard Steele*, revistă ce se adresa publicului clasic insular care nu era, ca în Franța, nobilimea, ci burghezia, clasă în ascensiune. Revista conturează în paginile sale chipul a ceea ce se voia perfectul „gentle- man”, corespondentul lui „honnête-homme”, susținând în spirit clasic principii morale și de comportament burgheze.

După modelul acestei publicații Marivaux va scoate în Franța, la 1722, *Spectatorul francez*, iar Gasparo Gozzi, în Italia, „*Observatorul*”, între anii 1761-1762.

În articolele revistei se găsește dezvoltarea ulterioară a clasicismului englez care, în plin secol al luminilor, își capătă specificitatea sa deplină, și, totodată, desprinderea de modelul francez, orientându-se spre idealurile burgheze și naționale.

*

* *

În Germania, clasicismul a fost întârziat și limitat de întinderea atotcuprinzătoare a barocului, iar formele teoretice pe care le-a cunoscut sunt datorate lui *Johann Christoph Gottsched* și *Poeticei critice* pe care a scris-o la 1730.⁴⁶

Autorul, pătruns de raționalismul wolfian, se îndreaptă spre modelele franceze pentru a crea în Germania o literatură națională demnă de acest nume și pretinde, în acest scop, echivalente germane ale tragediilor franceze conforme regulilor. Deosebirea specific locală și istorică față de Franța și chiar de Anglia nu e sesizată de Gottsched. În Germania, cu toate că burghezia fusese decimată de războiul de 30 de ani, se redresează spiritual, chiar dacă nu se emancipează încă politic, și ia conștiință de propria ei demnitate. Forma de teatru care o reprezintă nu va fi, deci, tragedia clasică, ci drama burgheză. Or, publicul care se distra, gândea și trăia în manieră franceză era numai clasa conducătoare, o minoritate cultivată de clasicismul epocii rococo prin micile „nouvelles à la main” furnizate din Franța de Grimm, sau prin influența directă pe care o avea Voltaire în Germania. În plan teoretic, acțiunea clasicistă a lui Gottsched e importantă mai mult pentru reacția pe care avea s-o declanșeze prin Lessing, aceea de respingere a modelelor franceze, de reinterpretare a lui Aristotel și de apologie a lui Shakespeare.

*

lumină.”
(versurile 68-72, din *Essay on Criticism*, I, traduse de Sorin Mărculescu în *Istoria esteticii* de Kuhn și Gilbert, p. 205).

⁴⁶ Disputa pe care Gottsched a avut-o cu elvețienii Bodmer și Breitinger privind imaginația poetică în artă și opera lui Milton, cu toate că nu cunoaște adeziunea publicului, adună totuși pe câțiva dintre admiratori (Klopstock, J.E. Schlegel, Gellert) în jurul teoreticianului clasic. E vorba de gruparea literară „Bremer Beiträge”, de la 1745.

* *

Și în Italia, clasicismul se manifestă, în primul rând, ca influență franceză. Se scriu piese după modelul teoretic al lui Boileau, dar există și proteste vehemente împotriva acestei tendințe clasicizante. Regulile, în general, au servit în Italia purității formale, așa cum s-a întâmplat cu Alfieri de exemplu, care, depășind sensul strict al clasicismului, prefigurează romantismul.

Clasicismul, în afara exagerărilor și absolutizărilor care l-au însoțit, nu se reduce la o dogmă impusă din afară poezilor pentru

reglementarea artei scrisului lor, ci este o perioadă fundamentală în cultură în care se dezvoltă spiritul critic; prin raționalizare și esențializare, el ajunge în mod firesc, istoric și spiritual, la formularea unei metodologii traduse apoi în reguli și principii.

Clasicismul va fi parțial respins în epocile următoare în numele unei arte libere, dar va lăsa urmașilor săi literari modelul unei gândiri estetice ordonate, categorii poetice definitiv enunțate, precum cele din teoria genurilor, și va deschide calea realismului în artă.

ILUMINISMUL

Secolul al XVIII-lea este secolul criticii, al analizelor și cercetărilor precise, bazându-se pe secolul precedent, dar contrazi- cându- l în egală măsură. Moștenirea cea mai de seamă a clasicismului francez este raționalismul lui Descartes, un raționalism cantitativ care va fi completat în epocă de unul experimental.

Legea estetică a acestui secol este: imitarea frumoasei naturi.⁴⁷ Trecerea de la natură la frumos nu o face spiritul, ci rațiunea, care și ea este natură. Sentimentul este subordonat acestei rațiuni. Dar, în plus, acum, prin influența estetică a empirismului lui Locke, senzația controlată de reflecție se opune formulelor umane fixe moștenite, aducând în centrul preocupărilor artistice sensibilitatea umană. Aceasta

⁴⁷Din prima lucrare teoretică închinată cu totul sentimentului, și care nu admite nici un fel de participare a intelectului la actul creației artistice - *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (v. 7-e ed. Paris, 1770, I voi., 1 p.) a lui Du Bos, din obligativitatea artei de „a mișca”, va dezvolta Batteux (*Les Beaux - Arts reduits à un mente principe*, voi. I, Paris, 1746) teoria „imitării frumoasei naturi”. Aceasta nu înseamnă copierea „adevărului care există”, ci a „adevărului care poate fi”, citând în acest sens exemplul *Mizantropului* lui Moliere. Batteux căuta însă, în „mulțimea regulilor” descoperirea unor „principii comune”, pe baza, de fapt, a „mimesis”-ului aristotelic.

înseamnă mai puțin sentimentul, cât conștiința acestui sentiment. Un suflet sensibil este acela care înțelege ocaziile în care trebuie să simtă.

În locul credinței și adorației față de Dumnezeu, filosofia impune atașamentul pentru om și existența lui.⁴⁸ Acestea explică și dialectica apariției speciilor serioase în dramaturgie: comedia lacrimogenă și drama burgheză - amestec al purilor specii teatrale clasice: tragedia și comedia. Cele din urmă nu mai corespundeau, de altfel, nici măcar cerințelor pe care le aduseseră cu ea noua structură socială (burgheză) și politică (monarhia absolută), și nici diversificării publicului și gustului său prin transferul de clasă care se opera.⁴⁹

În teatru se vor reprezenta totuși, paralel cu noile specii care se impun, și vechile tragedii și comedii clasice, dar aceasta va duce la transformarea artei actoricești căreia îi revine sarcina de a fi mediatoare „între lumea vulgară și cea a valorilor pure”; arta actorului își va modifica stilul de interpretare, până acum abstract, în concret-expresiv, pentru a face „conduitele imaginare... accesibile”.⁵⁰

Scrierile teoretice ale secolului al XVIII-lea nu vor propune o nouă doctrină literară, ci numai principii noi și generale bazate pe noțiunile de: gust, geniu, adevăr, originalitate, aceasta din urmă axându-se de cele mai multe ori pe specificul național.

Arta secolului al XVII-lea fusese general, universal și abstract morală, cea

⁴⁸ Spiritul clasic acceptase ordinea stabilită; puterea și reprezentanții ei fuseseră respectați. Credința creștină îi arătase omului locul său în univers, iar morala se confundase cu teologia. În secolul luminilor, biserica slăbește ca autoritate din cauza disputelor religioase între secte, dar, mai ales, a credinței crescând în rațiunea științelor.

⁴⁹ Majoritatea iluminiștilor sunt burghezi, publicul e burghez. Arta se dezvoltă departe de regalitate. Spiritul burghez se formase și era în plin proces de edificare asupra lui însuși. Dar, prin teatru, prin reprezentarea dramatică, epoca își deconspiră natura dublei sale structuri: științifică și sensibilă în egală măsură. Știința dezvoltă tehnica analizei și anatomia pasiunilor, împreună cu tehnica spectacolului. Sensibilitatea se dezvăluie pe scenă pentru că burghezul să se recunoască și să învețe să trăiască, în aceasta constând capacitatea morală și pedagogic-civilizatoare a teatrului. Deci, în mod paradoxal, știința va servi iluziei. Și, tot la fel, lumea burgheză și luminată a secolului al XVIII-lea, în căutarea permanentă a evidenței, a clarului, vine la teatru să se iluzioneze, să trăiască o viață imaginară, emoționantă. Noua tehnică a discursului dramatic și a montării se pune în slujba iluziei. Aici stă contradicția și discontinuitatea fenomenului teatral în epoca luminilor.

⁵⁰ Cf. Jean Duvignaud - *op. cit.*, p. 14.

a secolului al XVIII-lea va fi concret moralizatoare; viața va trebui să fie prezentată direct, și nu mijlocit, figurat, ca în speciile tradiționale; sensibilitatea se va adresa sensibilității.⁵¹

Teatrul este în epoca luminilor, în atenția tuturor „filosofilor”. Drama burgheză - rezultat al fuziunii tragicului cu comicul - e presărată în tot locul de învățături morale și de idei democratice și filosofice; se enunță maxime, se dau sentințe, se face propagandă socială și politică. Acesta este rezultatul unei duble acțiuni: a publicului burghez, care obligase arta teatrală să-și modifice natura conținutului, și a „filosofilor” care creaseră cadrele ideologice și estetice ale acestui conținut. Dramaturgii epocii sunt și esteticienii teatrului. Eseurile lor sunt puse în fruntea textelor dramatice, fiind un corespondent al clasicelor „prefețe” ale lui Corneille, Racine sau Moliere, și, adesea, abia lectura acestor eseuri lămurește sensul pieselor care, cu excepția celor ale lui Beaumarchais, de exemplu, sunt confuze și neprezentative. Aceasta se explică și prin aceea că drama burgheză nu a împlinit o revoluție estetică, așa cum avea s-o facă romantismul, ci a înregistrat numai o evoluție socială. Majoritatea dramaturgilor nu se ridică împotriva tradiției esteticii clasice, ci împotriva prejudecăților de clasă.

Marele eveniment care avea însă să pecetluiască gândirea acestei mișcări teoretice continentale este descoperirea dramaturgiei shakespeariene.

*
* *

Teoria teatrului francez din secolul al XVIII-lea se manifestă inițial prin două tendințe opuse: pe de o parte, încercarea de prelungire, prin Voltaire, a tragediei clasice a secolului al XVII-lea și a regulilor ei cu unele modificări, iar, pe de altă parte, justificarea noilor specii dramatice serioase bazate pe noua structură socială,

⁵¹ Chiar la 1719, abatele Du Bos va scrie: „Primul merit al Declamatorului este acela de a se impresiona pe sine însuși” (*op. cit.*, I, p.).

politică, ideologică, burgheză și pe revelația shakespeareană și, în general, elisabetană, prin Diderot, Beaumarchais, Marivaux și Mercier.

Pe lângă argumentarea teoretică a unei noi dramaturgii, preocupările scriitorilor și esteticienilor teatrului vizează, în mod corespunzător, și interpretarea, spectacolul. Dar, ca și în gândirea științifică, filosofică sau estetică, „secolul luminilor”⁵² continuă, în mare măsură, și în arta teatrului, practica clasicismului. Și astfel, F. Brunetiere poate să observe cum „Zaira”⁵³ o înlocuiește pe *Adromaca*, că existau deja scene tragice în *Dom Juan* sau comice în *Mithridate*, că subordonarea caracterelor situațiilor era și ea un principiu comellian. Noua dramă pe care o aduce cu sine iluminismul urmărește o egalare a demnității aventurilor vieții burgheze cu cele ale eroilor tragici.⁵² Paralel, prin teatru, circulația și răspândirea ideilor e directă și, mai sigur, eficace. „Oamenii sunt cu toții prieteni atunci când ies de la spectacol”⁵³ notează Grimm,⁵³ intuind în capacitatea teatrului de a emoționa spiritele o posibilitate de egalizare a conștiințelor.

Voltaire François-Marie Arouet este un iluminist clasic. Ca om al epocii sale, ca iluminist, Voltaire a contribuit la fondarea moralei naturale, în contra celei evanghelice, făcând apologia rațiunii, declarând război religiei creștine și aplicând principii ale filosofiei materialiste și practice în „Istoria lui Carol al XII-lea” din 1731 și în „Secolul lui Ludovic al XIV-lea”, de la 1751.

Ca teoretician literar și dramatic și ca autor de piese de teatru, Voltaire este clasicul care crede că tragedia franceză este superioară celei grecești, că Racine este maestrul absolut al genului și că cele trei unități trebuie respectate în scris nu pentru tradiție, ci pentru verosimilitate.

Voltaire este clasicul în literatură, tot așa cum a fost conservator și monarhist în politică, care nu a înțeles Antichitatea și care a rămas undeva la exteriorul gândirii clasice, reținând din aceasta numai stilul nobil, clar, amplu și ordonat. Aici stă și explicația neînțelegerii lui Shakespeare, pe care-l consideră ca reprezentant al unei faze de copilărie a teatrului englez, așa cum și Eschil fusese pentru arta antică, recunoscându-le, totuși, un patetism adevărat și unele frumuseți speciale.

Dar, cum în Franța secolului al XVIII-lea exista tentativa de imitare a scriitorilor elisabetani, Voltaire este totuși, primul care se inspiră direct din textele shakespeareene, din *Othello* pentru *Zaira*, de exemplu, și din *Hamlet* pentru *Semiramis*. După el vor urma Ducis, cu o adaptare a *Regelui Lear*, (1783), Mercier cu *Romeo și Julieta* (1782) și un *Regele Lear* (1794).

Voltaire admite însă că tragedia clasică prelungită în secolul al XVIII-lea trebuie totuși să-și reînnoiască subiectele, să-și lărgască geografia, să apeleze la civilizații și perioade istorice încă neexplorate (Prefața la *Sciții*, 1767), ceea ce el a realizat în teatrul său (*Zaira* - 1732, *Alzira* - 1736, *Mahomed* - 1741), adăugând la aceasta faptul că a înlocuit detaliul psihologic racinian cu detaliul

⁵²Cf. F. Brunetiere: *Les époques du théâtre français* (1636-1850); 8-e ed., Lib. Hachette, 1892, 12-e conférence.

⁵³Grimm Fr. Melhior: *Correspondance littéraire* (IV); Ed. Toumeaux, Paris (1877-1882).

material, transformându-și tragediile în melodrame,⁵⁴ complicând acțiunea și răsturnările de situații. Doar folosirea alexandrinului e dovada practică a faptului ca Voltaire urmărea să realizeze în teatru tragedii. Nu a fost adeptul comediei lacrimogene pe care o credea un „gen fals“, a protestat împotriva „comicalului plângăreț“⁵⁴ și a considerat drama burgheză „monstre bâtarde“; ca om al Secolului luminilor, Voltaire consideră că tragedia trebuie să aibă o misiune, să fie o tribună și să propage idei.

În ceea ce privește spectacolul teatral, contribuția sa este fundamentală: el face ca jocul actorilor să devină mai viu, mai expresiv, decorul să fie vast, scena să se debaraseze de spectatori, „trebuie ca sufletul și ochii să fie în același timp izbiți“ va spune el în *Epistolă de dedicație la Tancrede* din 1760. Pentru a spori iluzia, asemănarea cu adevărul, pentru a da o mai mare importanță acțiunii scenice față de tiradă, Voltaire este cel care accelerează în spectacol mișcarea și care sporește numărul, până acum simbolic și convențional, al mulțimii, până aproape de autentic.

Voltaire rămâne cel mai de seamă teoretician al tragediei în secolul al XVIII-lea, când publicul gusta încă din plin genurile tradiționale.

Spre deosebire de Voltaire, *Denis Diderot* este un iluminist realist. Ca filosof el este partizanul materialismului evoluționist în *Cugetări filosofice* din (1746), și al filosofiei experimentale, în *Visul lui d'Alembert* (1769), accentuând în *Despre interpretarea naturii* (1753) valoarea ipotezei ca intuiție în știință, ca un presentiment cu funcție apropiată de inspirație. Afirmă o morală și o religie naturală opuse teismului.

Ca teoretician și critic de artă, Diderot își derivă principiile estetice din cele filosofice. Critica sa, operând în literatură, teatru, arte plastice, e psihologică și morală și se găsește cuprinsă în *Convorbirile* din 1757, *Discursul despre poezia dramatică* din 1758, *Eseul despre pictură* din 1765, *Paradoxul despre actor* din 1773, *Saloanele* scrise între 1759-1771. La critica propriu-zisă trebuie adăugate amplele articole despre *Artă*, *Frumos*, *Geniu* din *Enciclopedia* la carei director, împreună cu d'Alembert, a fost.

Diderot are meritul de a fi deschizătorul de dram al romanului modern francez prin *Bijuterii indiscrete* (1748), al dramei burgheze, prin *Fiul natural* (1757) și *Tatăl de familie* (1758), și al criticii de artă. Cele două piese amintite au fost scrise spre a ilustra teoria dramatică a autorului lor cuprinsă în cele două eseuri care le preceda: *Convorbiri despre «Fiul natural»* și, respectiv, *Despre poezia dramatică*.

Diderot observă că literatura dramatică se divide în patru specii: comedia veselă, comedia serioasă, tragedia burgheză și tragedia (clasică), cărora se mai alătură altele două intermediare: farsa bufonă și drama filosofică. Dintre toate acestea, Diderot se face promotorul și teoreticianul tragediei burgheze care este

⁵⁴ „El (Voltaire) face uz și abuz de «incognitos», de «quiproquos», de recunoașteri întârziate sau provocate arbitrar, de tot ceea ce va fi mai apoi element de melodramă sau vodevil” (cf. Gustave Lanson: *Histoire de la littérature française*, 9-e ed., Lib. Hachette, 1906, p. 642).

forma de teatru specifică omului secolului său. Ea are ca subiect situații în care se găsește implicat burghezul în viața cotidiană: probleme de familie, afaceri etc., și are ca scop verosimilitatea.⁵⁵ Pentru aceasta, textul trebuie scris în proză, fără tirade, spus firește și natural într-un decor cât mai exact. Lovitura de teatru trebuie înlocuită cu o acțiune coerentă. Se urmărește nu caracterul, ci condiția personajului, adică profesiunea, vârsta, poziția sa în cadrul familiei.

„Caracterul⁴¹ abstract, general, universal clasic trebuie înlocuit cu cel localizat, modificabil de condițiile în care este angrenat, ceea ce va deschide o epocă nouă și comediei de caracter. Teatrul trebuie să fie și moralizator, să-și transforme publicul, pentru că omul este un efect și nu o cauză, el este determinat și condiționat.

Și totuși, nici Diderot, nici Beaumarchais, nici Mercier, nici Marmontel nu se ridică împotriva esteticii clasice și a principiilor ei. Astfel, regula celor trei unități e acceptată pentru capacitatea ei de concentrare. „Mi-ar părea rău să fac vreo concesie principiilor generale ale unității de timp și de acțiune; și cred că nu trebuie să fim prea severi nici cu unitatea de loc“, va scrie Diderot.⁵⁵

Teatrul ca instituție este considerat și de Voltaire, și de Rousseau, și de Grimm, și de Diderot, un „mauvais lieu“, dar actorul este apărat pentru că, neaderând prin joc la personajul său, se păstrează în „pură intelectualitate“⁴¹.⁵⁶

Și cu această din urmă idee se ajunge la scrierea fundamentală despre teatru pe care a realizat-o Diderot: *Paradoxul despre actor* scris în 1773, revăzut în 1778 și publicat în 1830. O schiță a ideilor cuprinse în *Paradox* era conținută în *Observații*

⁵⁵ V. *Oeuvres*. ed. Assezat et Toumeaux, Paris 1875-1879, voi. VII; *Premier Entretien*.

⁵⁶ Jean Duvignaud - *op. cit.*, p. 26.

asupra lui Garrick sau actorii englezi (1770), apărute în *Corespondența* lui Grimm. Aici, gândirea diderotiană se dovedește a fi, pe lângă psihologică și morală, raționalistă și clasică. Calitatea principală a unui actor trebuie să fie judecata, detașarea, capacitatea de a imita orice, crearea personajului ca un model ideal, ca o „fantomă homerică” cu ajutorul memoriei, imaginației și exercițiului. „Paradoxul” recomandă luciditatea și controlul în joc, imitarea sensibilității, figurarea superioară a ci.

Teatrul, după Diderot, nu înseamnă a simți, ci a reda semnele exterioare ale sentimentului. Un fapt real este un fapt trecător, o imitare este un fapt artistic, și acesta trebuie realizat rece, unitar, egal. Un mare actor este un mare mistificator - tragic sau comic. Trăirea, participarea afectivă, entuziasmul creator sunt recomandate în perioada pregătirii rolului, înaintea apariției pe scenă, ca o primă fază a elaborării ce trebuie apoi depășită în favoarea controlului și lucidității, care, ele singure, permit posibilitatea de a fi același și egal de la o reprezentație la alta. Exemplul la care revine mereu Diderot este o marc actriță a vremii, domnișoara Clairon, interpretă raciniană.

Deosebirea actor-spectator constă în faptul că iluzia îi aparține acestuia din urmă, iar luciditatea primului.

Scrierea lui Diderot despre actor este prima semnificativă de acest gen, și ea deschide în istoria teoriilor teatrului numeroase și prelungite discuții polemice sau de susținere a ei, discuții care vor culmina cu teoria brechtiană a artei actorului, ale cărei principii de bază își au rădăcinile în *Paradox* și în estetica teatrului clasic japonez „No”.

Poziția lui Diderot nu este una accidentală în secolul al XVIII-lea, ci are o descendență de care autorul *Paradoxului despre actor* nu putea fi străin. Este vorba de două scrieri polemice datând din preajma anului 1750: *Actorul* de R. Sainte-Albaine, care susține necesitatea trăirii în interpretare, și *Arta teatrului* a lui François Riccoboni, care subliniază valoarea meșteșugului și a controlului rațional în arta actorului.

Dar, *Paradoxul* este o estetică a jocului actoricesc decurgând dintr-un sistem filosofic de factură iluministă și enciclopedistă, specific epocii și familiei spirituale în care a apărut.

Toate liniile care marchează gândirea filosofică a lui Jean Jacques Rousseau sunt cuprinse în *Discurs despre originea inegalității printre oameni* (1754): „Omul e bun - oamenii sunt răi”.⁵⁷ Natura umană funciară este bună, individul ajunge nefericit devenind social. Se regăsește aici și filonul religios rousseausit din teoria teologică a „căderii”.¹¹ Umanitatea trebuie să revină la

⁵⁷ În 1750, Academia din Dijon scoate la concurs o temă al cărei enunț era „Dacă progresul științelor și artelor a contribuit la coruperea sau epurarea moravurilor”, concurs pe care îl câștigă Rousseau și care îl plasează, de la început, în contra contemporanilor săi „filosofi”. Cu toate că la toți se găsește ideea după care există un drept și o morală naturală a căror cunoaștere ne dezvăluie legile de evoluție a existenței, după autorul *Noii Heloise* - încă de la 1750 deci - „sufletele noastre se corup pe măsură ce științele și artele merg spre perfecțiune” (V. J.J. Rousseau - *Oeuvres*, I, Musset-Pathay, 2-e ed.).

starea ci naturală. Ca și starea socială a individului, științele și artele dezvoltă în el sentimente funeste (gelozia, aviditatea și pasiunile josnice), se scrie în *Scrisoare către Monseigneurul din Beaumont* (1764). Ca urmare a acestor principii, când în volumul al VII-lea al *Enciclopediei*, din 1757, d'Alembert redactează articolul „Geneva”¹¹, Rousseau răspunde, și ca genevez, indignat, prin *Scrisoare despre spectacole* (1758). D'Alembert menționase în articolul său necesitatea existenței unui teatru permanent în acest oraș care ar „forma gustul cetățenilor și le-ar da o delicatețe a sentimentului din care ar profita și literatura”¹¹. „Iată cel mai periculos sfat ce ne-ar putea fi dat”¹¹, spune J.J. Rousseau. Teatrul se mărginește să aibă ca efect accentuarea, și nu schimbarea obiceiurilor stabilite, „pasiunile foarte iritate degenerază în vicii... Poetica teatrului pretinde să facă invers și să purifice pasiunile incitându-le... Dacă grecii suportau asemenea spectacole, aceasta se întâmpla... pentru că odiosul intra chiar în vederile lor”¹¹.⁵⁸

Teatrul atinge deci, ultima limită a artificialului pentru că omul nu se mulțumește să fie artist, ci devine el însuși mijloc de expresie, și încă unul artificial. Pervertit o dată de societate, omul carc va construi societatea de mâine e pervertit, a doua oară, prin teatru, datorită instinctului său de imitație. Teatrul copiază viața și aceasta teatrul. Trăsăturile omenești pe care spectacolul le reprezintă fiind generale, se produce o egalizare și o nivelare corespunzătoare a tuturor indivizilor sociali.

Teoria teatrală rousseauistă decurge, evident, din teoria sa filosofică naturistă carc va avea o influență covârșitoare asupra romantismului individualist și sentimentalist al secolului al XIX-lea.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais autorul *Bărbierului din Sevilla* (1775) și al *Nunții lui Firago* din 1784, este și realizatorul a două drame minore - *Eugenia*, (1767), și *Mama vinovată* (1792), precum și a unor scrieri teoretice despre teatru: *Eseu asupra genului dramatic serios*, cu care își însoțea prima dintre dramele amintite și *Scrisoare moderată despre căderea și critica la «Bărbierul din Sevilla»* (1775).

Credincios continuator al învățăturii lui Diderot privind „genul serios”, adică drama burgheză, Beaumarchais este adeptul - marcat de ideile comune epocii sale - moralizării prin artă și prin teatru, în special, împotriva abuzurilor nobiliare, în numele principiilor egalitare. Supremația tradiției în cultură este abolită, aducându-se pe același plan vechile și noile specii dramatice. Personajul trebuie să fie de condiție socială similară publicului căruia i se adresează. Pentru ca înțelegerea pe care acesta din urmă i-o acordă să fie totală, piesele trebuie scrise în proză.

Diferența dintre dramă și comedie este că drama are o influență mai mare asupra spectatorilor, transformându-i, pentru că ea acționează pe plan afectiv.

⁵⁸ J.J. Rousseau: *Lettres sur les spectacles*, citat de Odette Aslan în „L'Art du Théâtre”, ed. Serghers, 1963, pp. 74-76.

Conceptia lui *Sebastien Mercier* despre teatru este cuprinsa in *Despre teatru*, sau *Nou eseu asupra artei dramatice* (1773). Aceasta scriere e construita pe doua sectiuni: in prima se face critica tragediei si comediei clasice, in cea de-a doua - apologia dramei. Distan- tându-se, rămânând în urma gustului publicului amestecat și de factură populară al secolului al XVIII-lea, tragedia a devenit „un fel de farsă serioasă” care perpetuează o construcție, niște scopuri și niște instrumente tradiționale anacronice, rămânând la exteriorul înțelegerii active. Comedia a ajuns și ea „falsă și aridă”. Acestora două trebuie să li se substituie drama, care îi va uni pe oameni prin „compasiune și milă” spre bine, moralizându-i prin sensibilizare. „Acele piese (dramele) care vor vorbi despre știința moravurilor...

ne vor învăța să ne cunoaștem pe noi înșine..."⁵⁹ Numai teatrul care îmbină elementele valoroase ale tragediei și comediei, adresându-se mulțimii, va face o operă de instruire morală și socială și va avea „un caracter de utilitate prezentă”.⁶⁰

*
* *

Teoria teatrului german din secolul al XVIII-lea se formează pe principiile general ideologice burgheze ale emancipării naționale de sub influența civilizației și culturii franceze și de descoperire a literaturii engleze și scoțiene a lui Samuel Johnson, Edward Young, William Blake, și, mai ales, a lui Shakespeare.

Pe lângă reacția internă împotriva barocului, susținută în spirit raționalist de intelectualitatea universitară germană și îndreptată spre originalitate națională și simplitate clasică prin Winckelmann, Klopstock, Lessing, Herder, există, într-o a doua etapă, după 1770, sub influența directă a acestor prime principii și a promotorilor lor, o mișcare de impunere a sentimentului și instinctului împotriva raționalismului clasic - „Sturm und Drang”. Din această tendință de factură rousseauistă, a revenirii la natură, se vor desprinde Goethe și Schiller, care, ulterior - după 1789 vor marca prin creația și gândirea lor teoretică o a treia etapă a iluminismului german, o etapă clasică, de maturizare și echilibrare a ideologiei unui secol frământat, cunoscută sub numele de „clasicismul de la Weimar”.

Admirator al Antichității, influențat de Winckelmann cu a sa *Istorie a artei în antichitate* (1764), Gotthold Ephraim Lessing este interesat de problemele lumii și culturii moderne și, în special, de literatura germană contemporană lui. Neopunându-se, inițial, regulilor și dramaturgiei franceze clasice, traducând chiar discursul despre poezia dramatică a lui Corneille, el trece ulterior spre mișcarea intelectualilor germani, de reînviere a geniului național și de promovare a dramei burgheze. Aceasta venise în Germania din Franța, prin influența teoretică a lui Diderot, și din Anglia o dată cu romanul sentimental. Astfel, Lessing însuși scrie, la 1755, *Miss Sara Simpson*, o dramă burgheză lacrimogenă care amintește de *Clarissa* lui Richardson sau de dramele lui Lillo, și tot el va fi și traducătorul nedeclarat al teatrului lui Diderot, la 1760.¹

Ca dramaturg, scrie în 1763 *Minna von Barnhelm* - o adevărată comedie burgheză, în 1772 - *Emilia Galotti*, exemplu de tragedie burgheză, iar în 1779 - *Nathan înțeleptul* - dramă sentimentală și filozofică.

Lessing - teoreticianul și criticul dramatic - va aprecia în a XVII-lea a „Scrisoare despre cea mai nouă literatură” (1759), împotriva lui Gottsched, propagator al clasicismului francez și depreciator al dramaturgiei

⁵⁹ Cf. Sebastien Mercier: *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*. în voi. „Le Drame”, Lib. Amand Colin, 1963, p. 140.

⁶⁰ *Idem*.

shakespeariene, că gustul german e mai aproape de cel englez și că „dacă nouă, germanilor, ni s-ar fi tradus capodoperele lui Shakespeare, cu unele discrețe modificări, sunt sigur că asta ar fi avut mai bune efecte decât am cunoscut după traducerea lui Corneille și a lui Racine”.⁶¹ La aceasta se adaugă ideea originală că dramaturgul elisabetan se înrudește cu clasicii Antichității mai mult decât Corneille și Voltaire.

În 1776, în *Laocoon*, Lessing, stabilind diferența dintre poezie

- artă a succesivului, a timpului, care dezvoltă o acțiune, și plastică
- artă simultană, a spațiului, care oferă un moment izolat al acțiunii, ajunge la concluzia că drama este forma cea mai înaltă a poeziei; iar în anii 1767-1769 în *Dramaturgia de la Hamburg* argumentează această idee prin aceea că teatrul și, mai precis, arta actorului, este singurul care realizează echilibrul superior dintre plastică și poezie.

Lessing propune, în calitate de cronicar și consilier al Teatrului din Hamburg, ideea înființării unui teatru național german, reînnoirea structurii repertoriului, educarea publicului, formarea actorilor. Acestea din urmă i se alătură afirmația că „actorul trebuie să gândească împreună cu poetul (și chiar)... să cugete în locul lui”.⁶²

Deci, partizan al teoriilor despre dramă ale lui Diderot pe care îl consideră „spiritul cel mai filosofic care s-a ocupat de teatru după Aristotel”, Lessing apreciază tragedia clasică și creștină ca o specie perimată, pentru că teatrul trebuie să fie „școala lumii morale” în care „numai nenorocirea celor puși în împrejurări cât mai apropiate de ale noastre ne pătrunde adânc”.⁶³ Comedia îi transformă pe oameni prin râs. „întreaga morală nu posedă tonic mai eficient decât comicul”.⁶⁴

După mai multe secole care au ajuns până la a schematiza teatrul în numele *Poeticeii* lui Aristotel, Lessing este cel care reinterpretază și repune în discuție, pe baze cu adevărat critice, teoria teatrală a Stagiritului - „o operă tot așa de infailibilă ca și *Elementele lui Euclid*? Aristotel a formulat unitatea de acțiune, „unitatea de timp și de loc erau oarecum niște consecințe ale primei... Francezii, înainte de a fi învățat simplitatea greacă, considerau unitățile de timp și de loc ca pe niște exigențe în sine”.⁶⁵ Pentru aceasta, autorul *Dramaturgiei de la Hamburg* afirmă că, dintre dramaturgi, Shakespeare este mai aproape de principiile aristotelice, pentru că a creat în spiritul lor, nedogmatizându-le. Apologia dramaturgiei engleze era în sensul gândirii generale a secolului al XVIII-lea,⁶⁶ *Elias Schlegel* fiind, în Germania, unul dintre primii propagatori și

⁶¹ în voi. „Opere”¹¹ - I, ESPLA, 1958, p. 314, trad. Lucian Blaga.

⁶² V. Lessing - *Dramaturgia de la Hamburg*, voi. cit., p. 42. Ideea apare

⁶³ *Op. cit.*, pp. 45-46.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 60.

⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 79-80.

³ în Franța, Diderot, într-o scrisoare către Fr. Tronchin din 8 dec. 1776 (V. voi. - H. Tronchin - „Le Consilier Fr. Tronchin et ses amis”, Paris, 1895), îl compară pe Shakespeare cu „informul și grosolanul Saint-Christophe de la Notre-Dame, colos gotic, dar printre picioarele căruia am putea trece toți”.

susținători ai acestei orientări culturale la care se vor adăuga apoi spiritele cele mai înaintate ale „Aufklärung”-ului german: Lessing, Wieland, Herder, Goethe.

Gândirea și creația literară a lui *Johann Wolfgang Goethe* a parcurs trei etape importante. Prima este perioada „sturm”-istă, a libertății și a patosului, a preocupărilor de conflicte sociale, cum se întâmplă cu drama *Goetz von Berlichingen* de la 1771-1774, a idealismului teoretic herderian din romanul *Suferințele tânărului Werther* (1774) și a discursului-manifest de la 1794, *Aniver*

sarea lui Shakespeare. Cea de-a doua perioadă începe după călătoria lui Goethe în Italia (*Călătoria italiană*, 1787) și este una neumanistă, când, influențat și impresionat de cultura antică greacă și latină, autorul lui *Faust* își desăvârșește concepția despre artă și frumos spre clasicizare. Acesta este momentul psihologizării dramelor sale prin ponderea acordată conflictelor individuale în *Egmont*, *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, din 1787-1789, și a scrierii teoretice despre *Simpla imitare a naturii. Manieră. Stil*.

Cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1776-1796) se poate vorbi, despre a treia și ultima perioadă a dialecticii gândirii goetheene, aceea a „clasicismului”, care îl va împlini pe *Faust* și îi va accentua preocuparea reflexivă transmisă prin eseul despre *Poezia epică și dramatică* de la 1797, *Reguli pentru actori* din 1803, scrierea autobiografică *Poezie și adevăr* (primele trei părți publicate între 1811 -1814, a patra în 1831) și *Maxime și reflecții*, publicate la 1833.

Aniversarea lui Shakespeare este un atac violent împotriva regulilor clasicismului francez, datorat lecturii entuziaste a operei dramaturgului englez: „De la întâia pagină citită mi-am dat scama că-i aparțin pe veci..., totul mi-era nou, necunoscut...” Unitățile îi apar lui Goethe, din această perspectivă, „închisori înfricoșătoare”, o „încătușare a fanteziei”, iar tragediile franceze - doar „propriile lor parodii”. Într-un elan de factură iluminist-romantică, el exclamă: „Ci eu strig: Natura, natura! Nu există nimic mai apropiat de natură ca personajele lui Shakespeare!”⁶⁷

Umanismul de tip renescentist, iluminist și sturmist de după 1787, anul călătoriei în Italia, pune pe baze noi teoriile lui Goethe despre artă și frumos. „Ultimul produs al naturii mereu în dezvoltare este omul frumos”, care dă „plăsmuirea artistică”, opera de artă „în realitatea sa ideală... înălțând în același timp omul deasupra lui însuși”.⁶⁸ Apoi această idee se îmbogățește prin aceea că „frumosul” este considerat o anticipare a devenirii umanității, funcție ce revine artei. Deci, arta este o a doua natură, de tip superior. De la reproducere, „simpla imitare a naturii”¹¹, artistul, după ce își „formează singur limbajul”¹¹ (maniera) prin care „să cuprindă în primul rând ceea ce este esențial pentru ansamblul lucrării”¹¹ ajunge la chiar esența fenomenului, pragul cel mai de sus al activității artistice: stilul.⁶⁹

În *Maxime și reflecții* se subliniază trăsătura morală și moralizatoare a artei, valoarea ei socială.

În *Poezie și adevăr*⁷⁰, Goethe își grupează cea mai mare parte a ideilor despre artă, despre evoluția gândirii sale teoretice, despre teatru, iar într-o scrisoare din 1817 către prințesa Maria Pavlovna vorbește despre rolul fanteziei creatoare. Aceasta, ca să aibă o valoare reală, trebuie să se asocieze cu

⁶⁷ V. Voi. - *Goethe despre artă și literatură*, ESPLA. Mica bibliotecă critică, 1957, pp. 53-53.

⁶⁸ Op. cit., p. 35.

⁶⁹ Op. cit., pp. 63-72.

- Goethe: *Poezie și adevăr*, ESPLA, 1955, Cartea a 7-a și a 10-a din Partea a doua, pp. 297-346 și 433-485.

sensibilitatea, pentru „forma exactă și pură”⁷¹, cu intelectul, care îi „ordonează puterea creatoare”⁷¹ și cu rațiunea, care „îi dă deplină siguranță... că se sprijină pe idei”⁷¹.

Dar cele mai multe dintre observațiile despre teatru se găsesc răspândite în *Wilhelm Meister*, unde eroului i se produce revelația shakespeariană și unde se face și analiza la *Hamlet*, în *Convorbirile cu Eckermann*, în *Poezie și adevăr* - scriere care atestă interesul și preocuparea timpurie a lui Goethe pentru problemele artei teatrului. A interpretat, în propria sa *Ifigenie* rolul lui Oreste și a fost directorul teatrului din Weimar.

Ceea ce gândește Goethe în plan teoretic despre „poezia dramatică”⁷¹ este formulat în 1797 într-o paralelă pe care o face între epic și dramatic (*Poezia epică și poezia dramatică*), stabilind, în spirit aristotelic, trăsăturile specifice celor două genuri.

„Poemul epic reprezintă, în primul rând, o activitate delimitată, în timp ce tragedia - o trăire delimitată”⁷¹; pentru că primul este interesat de „bătălii, pribegii, isprăvi de tot felul”⁷¹, în timp ce a doua „ni-l înfățișează pe om în luptă cu el însuși”⁷¹.

Povestitorul istorisește fapte trecute, participarea sa este redusă, există la el „un anumit grad de indiferență”⁷¹, pentru că nu trebuie să se includă „în operă. Actorul, dimpotrivă, „vine în fața noastră ca un individ distinct și determinant. El urmărește să ne concentreze interesul asupra persoanei sale“, își dozează și își gradează efectele, iar scopul său este ca spectatorul „să urmărească acțiunea într-o stare de interes pasionat”,⁷² să se iluzioneze.

Arta, și teatrul în special, influențează rezolvarea conflictului dintre instincte și intelect și duce astfel la moralizare și înnobilare. Această din urmă idee o întâlnim și la Schiller, fiind una dintre dovezile înțelegerii și comuniunii spirituale dintre cei doi, de la întâlnirea lor din 1794 până la moartea din anul 1805 a autorului *Scrisorilor despre educația estetică a omenirii*.

Friedrich Christoph Schiller se interesează de problemele teatrului dintr-o mai largă perspectivă filosofică.

În 1784, după premiera cu *Hoții*, citește la „Societatea germană” - *Scena considerată ca instituție morală*. În spiritul secolului al XVIII-lea, teatrul e gândit ca o tribună de exprimare a marilor adevăruri omenești prin acțiunea de largă adresare și participare pe care o implică.

În primul număr din 1785 al revistei „Thalia renană”, în arti- colul-program, Schiller spune: „Publicul a devenit pentru mine totul, studiul, suveranul, confidentul meu.”⁷³ Aceasta reprezintă o idee de mai largă circulație printre intelectualii iluminiști și, totodată, un câștig al ideologici democrației burgheze.

⁷¹ Goethe despre artă și literatură., pp. 44-45.

⁷² Goethe, *Werke*, Band 22-24, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900.

⁷³ Citat de Tudor Vianu în „Schiller”⁷¹ (voi. *Studii de literatură universală și comparată*, ed. II, Ed. Academiei, 1963, p. 323).

De aceeași natură este și idealul clasic antic, care, regăsit la toți gânditorii epocii, este în fond, după cum spune Tudor Vianu, un entuziasm romantic.⁷⁴

În *Despre arta tragediei* (1792) se subliniază trăsătura definitorie a acestei specii: o imitare coerentă și directă a unei acțiuni morale care are scopul de a provoca mila și de a stimula natura morală într-un mod activ. Mila însă nu poate fi stârnită decât de suferința unei existențe asemănătoare cu a noastră.

Sub influența filosofiei lui Kant, Schiller elaborează cele mai valoroase dintre scrierile sale filozofice și estetice: *Despre sublim* în 1793, *Scrisori despre educația estetică a omenirii* (1794), *Despre poezia naivă și sentimentală* (1796).

Scrisorile reprezintă în estetica germană clasică o lucrare teoretică fundamentală: ele sunt, în același timp, forma pe care o îmbracă maturitatea filosofică și estetică a autorului lor. Plecând de la lupta dintre rațiunea practică și rațiunea pură, Schiller ajunge la concluzia că atunci când există un caracter tragic, deci sublim, învingătoare trebuie să iasă moralitatea. Acțiunea și eroul devin morali când lupta este dusă împotriva instinctelor. Prin educație artistică, omul ajunge la înnobilare și perfecțiune. Prin artă, ci trece de sub tirania simțurilor în care domnește instinctul natural (Stofftrieb) sub cea a rațiunii, în care suveran e instinctul formal (Formtrieb). Balanța dintre cele două, având în vedere că ființa omenească este o combinație a lor, o realizează arta și frumosul printr-un al treilea instinct, cel al jocului.²

*
* *

În Italia, secolul al XVIII-lea opune în teoria și practica teatrală două atitudini, din care învinsă avea să iasă tradiția rău înțeleasă. E vorba de victoria reformei lui Carlo Goldoni asupra prelungirii anacronice a comediei „de artă” pe care o practica și o apăra Carlo Gozzi împreună cu partizanii săi.

Goldoni, om al epocii sale, înțelege că burghezul secolului său trebuie să vină la teatru și să se recunoască; or, vechea comedie italiană, care plăcea încă marelui public, devenise anacronică, falsă și se reducea la virtuozități artificiale de invenție și stil.

⁷⁴ Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 341.

Ilustrându-și intenția reformatoare prin propria sa creație dramatică, Goldoni este autorul a peste 250 de piese care acoperă un larg registru comic: de la farsă la comedia de intrigă, de moravuri sau de caracter, în spiritul lui Moliere.

Memoriile, publicate la Paris în 1787, sunt cea mai bogată sursă teoretică asupra transformării pe care o opera autorului lor în dramaturgia și spectacolul italian din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Improvizația pe care o făceau actorii pe o intrigă fixă, dinainte știută, e înlocuită de textul integral elaborat de dramaturg, în care nimic nu mai e lăsat la voia întâmplării. Bastonadele și măștile sunt înlocuite cu evenimente și personaje care reflectă starea burghezului venețian din vremea aceea, în scop moral. Dintre rolurile fixe ale „comediei de artă” dispăre cel al Căpitanului, dar sunt păstrați Pantalone, Brighella și Colombina care devin, însă, personaje plauzibile și adaptate transformărilor sociale care se operaseră în Italia secolului al XVIII-lea.

Acțiunea lui Goldoni de punere în acord a teatrului comic tradițional cu necesitățile spirituale ale contemporanilor săi se ducea pe două planuri: pe de o parte, pe cel al educării în gustul nou a unui public care, chiar dacă nu se regăsea în teatrul „dell'arte”¹¹, se distra încă din obișnuință la acest tip de spectacol; iar, pe de altă parte, pe planul educării și instruirii trupelor de actori care cu greu reușeau să-și învingă inerția unor tipuri fixe în care fiecare dintre ei se specializase.

„Drama premeditată”¹¹ sau „scrisă”¹¹, cum o numește Gozzi, este repudiată de acesta în numele tradiției și al specificului teatrului național italian în ansamblul celorlalte culturi europene. Dar Goldoni, pe lângă punerea în acord a teatrului țării sale cu spiritul vremii, impune prin reforma sa și ideea unei dramaturgii originale în care fiecare piesă devine purtătoarea unui mesaj adresat de către autorul ei oamenilor.

*
* *

Conformă întregii mișcări spirituale a epocii, de factură democratică, arta scenică a secolului al XVIII-lea se transformă în sensul deschiderii și orientării ei spre gustul unui public de natură urbană și burgheză. Important este că, pentru prima oară în istoria teoriilor artei teatrului, apare în secolul acesta și o conștiință teoretică privind spectacolul.

Anglia este cea dintâi dintre țările care înregistrează transferul de gust public apărut prină transformările de clasă datorate revoluției industriale. Restaurarea Stuartilor din 1660 și revoluția burgheză din 1688 deschid o epocă nouă în cultura engleză: clasicismul, care va dăinui până la apariția curentului romantic. Nobilimea, revenită din exilul francez în Anglia, transportă⁵⁶ cu sine gustul pentru tragedia conformă regulilor.

După 1688, influența burgheză aduce în cultură o perioadă de tranziție

care transformă și tehnica teatrală. Scena superioară elisa- betană se unește cu cea inferioară, se importă din Franța mașinăriile italiene și pânzele mobile, se acordă o importanță tot mai mare persoanei actorului, se scrie muzică specială pentru reprezentația teatrală. Aceasta va duce la apariția operei-balet, precum *Beggar 's Opera*, din 1728, a lui John Gay, o parodie a operei italiene.

Din două tendințe care se întâlnesc - tradiția teatrului francez și a celui național elisabetan - montarea câștigă în spectaculozitate. Există și o presă a teatrului. În Anglia apare „*The Spectator*” al lui Addison, după modelul căruia Marivaux va înființa „*Le Spectateur français*”, dând indicații actorului și publicului.

Mari actori ca Garrick, Kemble și Mrs. Siddons se străduiesc să-i reînvie pe Shakespeare, reformând stilul tradițional de joc prin reproducerea, pe baza observării atente, a comportării firești a omului. Teatrul „Drury Lane” îl are chiar ca director pe Garrick, căruia îi urmează Sheridan.

În Franța, Voltaire dă actorilor lecții de interpretare și deschide în montare epoca „culorii locale”, care avea să devină un punct important în programul romanticilor. Împotriva lui Voltaire, și sub influența transformărilor jocului actoresc realizate deja pe scena engleză, precum și a întâlnirilor cu Garrick la Paris în 1751 și 1763, Diderot îi acuză pe actorii francezi de a interpreta „ca niște posedăți și furioși”.

Și totuși, drama burgheză nu a reușit - așa cum nu a reușit nici pe plan literar - să impună un nou stil de reprezentație.

Aceasta pentru că, în ciuda recomandărilor teoretice noi, actorii nu se întâlneau cu o structură dramatică nouă în favoarea căreia să-și transforme radical tehnicile moștenite. Dimpotrivă, acestea din urmă se complicau cu țipete întrerupte, gesturi violente și cu tot arsenalul unui zbucium nefiresc care trebuia să sugereze, de fapt, simplitatea și naturalul.⁷⁵

În schimb, ca o dublură expresivă a cuvântului se teoretizează și se practică în reprezentarea dramei burgheze - pantomima. Ea este considerată chiar adevăratul joc actoresc. Gestul trebuie să se înscrie adesea în locul discursului⁷⁶, notează Diderot. Și astfel, totuși, jocul actorilor devenea treptat mai familiar și mai diferențiat. Teatrul se apropia de familiaritatea picturii, a compoziției, îndepărtându-se de înțepeneala sculpturală care făcuse gloria spectacolului tragic din secolul al XVII-lea.

Dacă reprezentația burgheză iluministă nu a avut avantajul unei dramaturgii împlinite, și nici n-a beneficiat de o interpretare pe măsura ambițiilor declarate ale autorilor ei, în schimb, grija acestora pentru adevăr, pentru o iluzie sporită, pentru pitoresc, c în mare parte rezolvată de decoruri și costume.

Lekain sau *Clairon* sunt elogiați de filosofi pentru reformele operate în costumul tragediei. În 1789, *Talma*, după desenele lui David, modernizează și el

⁷⁵ Diderot recomandă actorilor în *Second Entretien* (p. 106) să recurgă în spectacol la „strigăte, cuvinte nearticulate, voci sparte”.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 104.

costumul și pune în interpretare accentul pe un patetism mai direct. Această tentativă reușită de a face „mitul consumabil”⁷⁷, provoacă o reacție violentă în presa culturală a vremii. În „Journal des Debats”, *Geoffrey*, o voce a criticii academice, îl acuză pe Talma de vulgaritate. Dar acesta devine, prin joc și atitudine, actorul combativ și revoluționar, jucând din rațiuni politice, așa cum s-a întâmplat cu reprezentarea lui *Carol al IX-lea* sau cu *Sfântul Bartolomeu* ale lui Marie-Joseph Chenier.

În teatrul comic, Marivaux și Beaumarchais, sub influența trupelor italiene, vor participa la realizarea unor spectacole în gustul teatrului popular italian. Beaumarchais introduce în reprezentație „scenele mute” și înlocuiește pauzele dintre acte prin pantomime.

Au loc mari serbări populare în spirit revoluționar, la care spectatorii participă intrând entuziaști în joc, invadând scena într-un clan de comuniune totală. Pentru asemenea manifestări populare, pictorul David desenează costumele și decorurile. În acest timp se produce și un fenomen de individualizare a celor care realizează un spectacol. Critica se ocupă în presă de actori și decoratori. De la 1810 apar pe afișe numele actorilor-interpreți ai spectacolelor.

Este inventată scena turnantă pentru continuitatea acțiunii scenice și a decorului succesiv. Apar drama muzicală, prin Gluck, și cea coregrafică, prin Noverre - creatorul baletului modern autonom, ca o reacție față de baletul convențional al curții.

În Germania, spectacolul se emancipează și se eliberează treptat de influențele străine, urmărindu-se formarea unui teatru național, ca instituție și concepție. Sunt semnificative în acest sens strădaniile marilor gânditori ai fenomenului teatral din Secolul luminilor, Lessing, Goethe, Schiller, de înființare și conducere a teatrelor din Hamburg și Weimar, de transformare și adaptare a celei mai valoroase moșteniri la noile cerințe spirituale: teatrul antic și cel shakespearean.⁷⁸

După călătoria în Italia, Goethe vine cu gustul pentru spectacolul italian „dell'arte” și pentru improvizație, pe care o consideră cea mai completă școală de actorie.

Multe dintre sugestiile și începuturile unei arte scenice noi a secolului al XVIII-lea vor fi preluate de secolul al XIX-lea romantic și realist, care va desăvârși începuturile datorate unei mișcări teatrale entuziaste. Avântul remarcabil pe care îl ia spectacolul secolului luminilor se bazează pe posibilitățile pe care le are teatrul de a fi o tribună mobilizatoare și moralizatoare, pusă în slujba unor idealuri sociale și politice noi. De aici decurge și preocuparea artiștilor și gânditorilor de a îmbunătăți modalitățile de expresie proprii acestei arte, de a o face accesibilă și utilă.

ROMANTISMUL

Secolul al XVIII-lea iluminist stabilește relația între clasicismul secolului al XVII-lea și romantismul din prima jumătate a celui de-al XIX-lea.

Preluând raționalismul teoretic al clasicilor, iluminiștii îl fundamentaseră pe baze filosofice noi, eliberând formele înțepenite și stilul pentru a le transforma în expresii ale mișcărilor reale ale sufletului și imaginației, conforme naturii, adesea însă împinse până la „naturalism”. Prefigurând romantismul, iluminismul este totodată puternic legat de clasicism atât prin unele tehnici literare preluate, cât și printr-o recrudescență a interesului pentru

⁷⁸ Din această perspectivă va scrie Goethe *Ifigenia* și tot astfel trebuie înțeleasă încercarea lui Schiller de a reintroduce corul - ca o abstracție ideală - în tragedie.

antici, care se manifestă mai cu seamă spre sfârșitul secolului. Dar ceea ce veacul luminilor va începe, va desăvârși în artă revoluția romantică. Teatrul și poezia sunt genurile literare cele mai implicate în această mișcare culturală care începe cu Doamna de Staël și sfârșește prin realismul lui Balzac și idealismul simbolistilor.

Mișcarea romantică europeană își plasează primele semne ale apariției sale încă de la începutul secolului al XVIII-lea. Pentru înțelegerea cât mai exactă a procesualității acestui fenomen cultural! cuprins între anii 1790-1850, trebuie urmărită dialectica sa în doi timpi succesivi: preromantismul și romantismul propriu-zis.

Primele elemente ale artei romantice se formează în Anglia și Germania, țări în care înfăptuirea Reformei favorizase apariția unui sentiment religios subiectiv. În plus, în aceste două culturi clasicismul fusese în mare măsură o influență franceză, consecințele fiind, evident, mult mai firave decât cele din patria lui Boileau.

În Anglia, sub influența lui Locke, cultul experienței, al concretului, al adevărului aflat prin simțuri, și nu rațional, favorizase o literatură sentimentală de felul celei a lui Richardson, care îi va marca pe francezii Rousseau și Diderot sau pe germanul Goethe. La acestea se adaugă și preferința englezilor pentru ruine, Evul Mediu, vechile legende și moda romanului gotic.

În Germania, preromantismul moștenește sentimentul naturii de la iluminiști, la aceasta adăugându-se mișcarea de orientare a

acclorași spre culturile străine: spre Anglia elisabetană, spre Evul Mediu spaniol, spre Renașterea italiană, sau, prin Herder, spre reînvierea spiritului primitiv al popoarelor. Mișcarea „Sturm und Drang“, romanul *Werther* și drama *Goetz von Berlichingen* ale lui Goethe, ori *Hoții* lui Schiller, descoperă sentimente dureroase și pasiuni morbide.

În Franța, romantismul își întârzie apariția din pricina prelungirii clasicismului, încă puternic și în secolul al XVIII-lea iluminist.⁷⁹ Există, totuși, mai ales în teatru, personaje sensibile în piesele lui Marivaux și Diderot, iar în opera lui Rousseau apar aproape toate preocupările ulterioare ale lirismului romantic. Este însă interesant de observat că cel mai important dintre preromanticii francezi, autorul lui *Emile* și al *Confesiunilor*, nu era de origine franceză, ci geneveză.

Romantismul englez propriu-zis se manifestă în special în literatură. Apărut timpuriu, prin poezia lui Keats și continuat apoi de creația lui Byron, Shelley, Keats, acest curent literar care va influența sensibilitatea continentală va fi prima victimă a teoriilor filosofice și economice ale lui Malthus, Ricardo și Mills, teorii care vor favoriza dezvoltarea industriei și tehnicii.

În Germania, romantismul se manifestă simultan prin două grupuri literare: grupul de la Jena și Berlin, pe de o parte, și cel de la Heidelberg, pe de altă parte. Cel dintâi a reprezentat, într-o primă etapă, de lirica lui Novalis și de proza și dramaturgia lui Ludwig Tieck, se dezvoltă teoretic prin activitatea fraților Schlegel. *Friedrich Schlegel* se ocupă mai întâi de studiul literaturilor clasice în *Despre studiul poeziei grecești* (1797) și *Istoria literaturii vechi și noi* (1815), apoi, împreună cu *August Wilhelm Schlegel*, scoate publicația „*Athenäum*“, între 1798-1800, ziar-manifest al romantismului, teoretizând pe baza filosofiei subiectivist-idealiste a lui Fichte o artă a eului, considerat realitatea supremă.

Pe lângă traducerile din Shakespeare și din teatrul spaniol, A.W. Schlegel este autorul *Prelegerilor despre literatura frumoasă și artă*, ținute la Berlin între 1801-1804, și, mai cu seamă, al celebrului curs *Despre artă și literatura dramatică*, alcătuit din lecțiile ținute la Viena în anul 1808. În timp ce „Sturm und Drang“-ul ignorase drama burgheză iluministă, romantismul german o va denunța necruțător prin A.W. Schlegel ca pe una dintre formele cele mai ridicole ale spiritului burghez filistin.

Imitarea naturii, înțeleasă de Diderot și de iluminiștii francezi ca o reproducere fidelă a realității, devine pentru A.W. Schlegel o formă de verism

⁷⁹ F. Brunetiere observa că „dacă există o literatură a Revoluției, ea are un neajuns - nimeni nu-l ignoră - și anume acela de a fi excesiv de clasică. O dată cu scriitorii ca Chenier, Amault, Legouve, Luce de Lancival, pe scenă reapar puzderie grecii și romanii: Caius Grachus, Horatius Cocles, Epicharis și Neron, Mucius Scaevola. Tribuna Convenției răsună numai de apeluri la civism, a căror temă e împrumutată din Plutarh sau Titus Livius.“ (V. „Evoluția criticii...“, lecția aVI-a.p. 174.)

care merge până la negarea poeziei.⁸⁰

Reluând în prelegerile din 1808 *Despre arta și literatura dramatică*, aproape toate principiile poetice și teatrale din scrierile precedente, A.W. Schlegel stabilește o sumă de idei teoretice de factură pur romantică, dar și general estetică, care se vor impune la toți reprezentanții școlii sale - Jean Paul, Ludwig Tieck, precum și la cei ai romantismului francez.

Continuând în spirit romantic unele dintre principiile poetice teatrale ale iluminismului, care avea în vedere eficiența socială a piesei de teatru în spectacol, A.W. Schlegel afirmă că orice operă dramatică trebuie privită dintr-o dublă aspect: poetic și teatral. Din punct de vedere poetic, drama este „oglinda unor idei, adică gânduri și sentimente care, prin natura lor, sunt eterne și adevărate¹¹. Din punct de vedere teatral, „obiectivul propus este acela de a produce o impresie asupra unei mulțimi adunate, de a-i capta atenția și de a-i trezi interesul și simpatia“, iar aceasta se realizează cel mai bine prin sensibilizarea „ritmului⁴¹ acțiunii. Forța teatrului și eficiența sa față de toate celelalte forme de artă constă în faptul că el realizează unificarea conștiințelor, comuniunea spirituală între toți participanții la actul teatral - idee pe care o găsim formulată aproape identic la Grimm sau Mercier, în plin iluminism.

Cursul lui Schlegel, tradus în 1814 în Franța de Doamna Necker de Saussure, o rudă a Doamnei de Stael, a influențat în mare măsură teoria și practica dramatică franceză mai cu seamă prin concepția alăturării contrariilor în sfera sentimentului, singurul capabil să intuiască „misterul naturii⁸¹“.

Romantismul târziu de la Berlin, prin La Motte-Fouquet sau Chamisso, e preocupat mai mult de aspecte ale problemei naționale germane și de fantastic, și mai puțin de teorie și teatru.

Cel de-al doilea mare grup romantic german este acela de la Heidelberg, orientat și el spre fantastic, idealizarea trecutului, mistică creștină și folclor, prin Clemens Brentano, Ludwig Achim von Arnim, Joseph Görres, Jacob și Wilhelm Grimm. Din aceeași mișcare fac parte Kleist, cu ternele și personajele sale dramatice de factură romantică și Holderlin, căutătorul unui ideal estetic și umanitar pentru timpurile pe care le trăia țara sa, când imaginea Greciei antice îi apărea ca una dintre cele mai strălucitoare ale istoriei. Aceasta explică și excelența traducere din teatrul lui Sofocle pe care Holderlin a dat-o Germaniei.

⁸⁰ „Prin cea mai grosolană confuzie a tuturor conceptelor s-a inclus în conținut ceea ce e formă, mijloc de reprezentare, și s-a declarat, de exemplu, antinatural ca personajele dramei să vorbească în versuri, ca și cum autorul ar vrea să ne prezinte poezii în plină improvizatie, și ca și cum stilul poetic n-ar îngloba semnificația operei în ansamblul său“ - spunea A.W. Schlegel într-o conferință ținută la Berlin, în 1802, cu titlul: *Despre raporturile artelor frumoase cu natura; despre iluzie și asemănare; despre stil și manieră* (citată de Roland Mortier în „Diderot en Allemagne“, PUF, 1954, cap. C).

⁸¹ *La Querelle des Anciens et des Modernes* e declanșată de citirea unui poem, *Le siècle de Louis le Grand*, în 1687, la Academia franceză, de către autorul său Ch. Perrault, în care modernii sunt puși pe același plan valoric cu anticii și ridicăți chiar deasupra lor. Lui Perrault îi va răspunde Boileau și apoi La Bruyère, care cred în superioritatea definitivă a antecilor.

Ca și romantismul englez, cel german a apărut înaintea celui francez, așa că și îmbătrânirea lui se produce în momentele în care, în Franța, acest curent cultural atinge apogeul. Iar prelungirea lui epigonică va duce la exagerări, la artificii de expresie, sau la o confruntare ironică a idealului romantic cu realitatea, ceea ce va pregăti însă diurnul marilor scriitori realiști germani.

În Franța, clasicismul secolului al XVII-lea, regăsit în raționalismul iluminist și adesea chiar în estetica mișcării, se prelungește până la finalul veacului al XVIII-lea. Dovadă este și faptul că termenul care desemnează curentul „romantic”¹⁴ se împământește în limba franceză abia prin *Despre Germania* (1813) a Doamnei de Stael, cu sensul lui „die Romantik”¹¹ din germană, adică romantic, contra clasic și raționalist, sens cu care cuvântul circula în Germania înainte de 1800.

Delimitările în timp și de conținut ale curentului demonstrează, mai mult decât în celelalte culturi naționale, relația artă-politică, stabilită în cadrul romantismului francez. Fixându-și începuturile după Revoluția de la 1789, curentul romantic în Franța acompaniază paralel Consulatul lui Napoleon, Imperiul, restaurarea și căderea Bourbonilor, domnia lui Ludovic Filip, până la Revoluția din 1848. Acestea sunt etape politice și culturale deopotrivă, legate în conținut, și care, succedându-se, determină și specificul romantismului francez în fiecare dintre ele.

„Cearta dintre antici și moderni”¹¹, de la sfârșitul secolului al XVII-lea, fusese o expresie a instaurării spiritului critic în cultura clasică, în sensul raționalismului cartezian, dar reprezentase, în același timp, și începutul unei noi epoci în gândire - aceea care încheia clasicismul și care avea să ajungă, prin iluminism, la relativismul romantic. Ceea ce va prefigura în acest sens, în mod contradictoriu, secolul XVIII, raționalist și sensibil în egală măsură, va fi continuat și desăvârșit în direcția unei spiritualități noi de secol al XIX-lea, romantic și realist.

La început, lupta dintre spiritul tradițional și spiritul nou se poartă, dincolo de operele literare înseși, pe planul academismului și al presei oficiale, pe de o parte, și al intervențiilor teoretice, care vor deveni apoi adevărate manifeste ale romantismului, datorate marilor creatori ca Stendhal, Hugo, Vigny, Gauthier, pe de altă parte. Bătălia se duce în numele liricii și al teatrului, genurile în proză și epica urmând, în linii mari, practica și poetica tradițională.

În secolul al XIX-lea, critica literară ia un avânt considerabil, manifestându-se în publicații specializate, dar, în ceea ce privește receptarea noului, ea rămâne conformă principiilor tradiționale, teoriilor lui Boileau și Voltaire și, deci, o frână în calea impunerii romantismului în Franța. Față de situația similară din Germania, unde presa burgheză favorizase difuzarea esteticii romantice a grupului de la Jena și Berlin prin „Athenäum”-ul fraților Schlegel, în Franța, jurnalele și criticii lor îi silesc pe artiștii înșiși să cumuleze și funcția de apărători teoretici ai propriilor opere, nu prin presă, ci prin întinse eseuri publicate independent. Acesta a fost cazul lui Stendhal cu al său *Racine*

și *Shakespeare*, din 1821-1823, sau al lui *Victor Hugo* din *William Shakespeare* de la 1864.

Astfel, prelegerile de istorie a literaturii ținute de *La Harpe* la Lycee (1786-1788) apar, începând din 1797 până în 1805, sub titlul *Lycee* sau *Curs de literatură veche și modernă*, - ca o laudă adusă literaturii perioadei luminilor din perspectiva principiilor esteticii clasice, conform căreia frumosul universal depinde de respectarea regulilor. Și totuși, *La Harpe* îl apreciază pe *Shakespeare* pentru unele amănunte cu adevărat artistice care fuseseră însă „executate după principii”¹¹.

La 8 august 1793, Academia franceză se închide, revoluționarii sperând să facă să apară astfel o literatură liberă, expresie a noii democrații. Acest deziderat rămâne doar teoretic în paginile ziarului „*Decada*”¹¹ (1794-1807), publicație reprezentativă pentru principiile Republicii. „Ar fi o greșeală să se creadă că, după cinci ani de revoluție, spiritul francez a rămas același... Gustul trebuie să se lărgască, critica să se lumineze...”¹¹ se spune în articolul-program din numărul 1 al „*Decadei*”^{11, 82}. Aceasta era interesată și de literaturile străine în egală măsură cu promovarea literaturii noi naționale. Cei mai activi în paginile ziarului sunt *Cabanis* și *Fauriel* admiratori ai enciclopediștilor, ignorând regulile și deosebirea dintre genuri și admițând drept unic scop al artei emoționarea publicului și adeziunea acestuia.

Dar Imperiul contrazice în cele din urmă ideile enunțate în „*Decada*”¹¹, care va fi suprimată în 1807, și repune în circulație

⁸² Citat de Roger Fayolle în „*La Critique litteraire*”, Lib. A. Colin, 2-e ed., 1964, p. 78.

principiile clasicismului, demascând erorile modernilor. Vocea oficială va fi *Geoffroy*, părintele foiletonului de la „Jurnalul dezbaterilor“. Programul publicației a fost redactat de *Roederer* și rezuma scopul și poziția teoretică a acesteia: „Spiritul ziarului e de a declanșa un război deschis: Revoluției, științelor matematice și fizice care au corupt morala, secătuiind sufletele și ducând la ateism, filosofiei secolului al XVIII-lea, literaturii secolului al XVIII-lea pentru că ea s-a asociat filosofiei...; și de a face elogiul permanent secolului lui Ludovic al XIV-lea.“ Pe lângă lupta fățișă, oficială, împotriva iluminismului, criticii de la „Jurnalul dezbaterilor“¹¹ se opun și partizanilor și admiratorilor literaturilor străine, a celor nordice în special, iar dintre acestea, celei germane.

Reprezentanta mișcării cosmopolite, combătută cu sânguință de *Geoffroy*, va fi *Doamna de Stael*, apărătoare a idealismului subiectiv și individualist, care opune idealului clasic al imitării raționale a naturii, idealul romantic al creației libere și personale.⁸³

În *Despre literatură*, (1800), *Doamna de Stael* pune problemele declanșate de vechea ceartă dintre antici și moderni pe baze reale de discuție, demonstrând teoretic că spiritul și gustul unui popor depind direct de existența sa socială, de climă, de condițiile politice în care acesta trăiește, de legi și religie. Aceste condiții specifice, și nu universale, vor determina suma culturilor naționale, și ele în schimbare permanentă. Trăind până acum sub semnul literaturii clasice de origine antică greco-romană, o literatură de tip meridional, sudic, sufletul modern își are corespondența în literatura de tip romantic, de factură nordică, cea care a înlocuit ordinea, claritatea și măsura cu „simțământul dureros“¹¹, cu „nevoia de a sparge limitele care îngreșesc imaginația“¹¹.⁸⁴

Înzestrată cu o conștiință filozofico-teoretică superioară, *Doamna de Stael* justifică ceea ce apăruse doar limitat în gândirea lui *Diderot* și a altor iluminiști. Desăvârșind, deci, în plan teoretic, multe dintre tendințele secolului al XVIII-lea, autoarea scrierii *Despre Germania* (1810-1814), se oprește și asupra genurilor literare particulare: tragedie, comedie, poezie, critică, analizându-le pe baza principiilor estetice mai general formulate în *Despre literatură*. Astfel, „tendința firească a secolului o constituie tragedia istorică“,⁸⁵ care înlocuiește ciocnirea pasiunilor cu aceea a caracterelor complexe, implicate în evenimente, plasate și determinate de un anumit mediu social, politic și moral, sfidând unitățile de timp și de loc în favoarea celei de acțiune. În ceea ce privește comedia, dintre speciile dramatice cea mai aplicată realității, ca se va adapta permanent schimbărilor politice și sociale pe care orice societate le suportă. Ca urmare, și critica, părăsind cadrele fixe ale dogmelor, va trebui să surprindă fenomenul artistic în mișcare, să fie „descrierea animată a capodoperelor“⁴¹, să fie îndrumătoarea autorilor și a publicului.

⁸³ *Op. cit.*, p. 82.

⁸⁴ „Despre literatură“, în voi. *Scrieri alese*, ELU, 1967, trad. Irina Mavrodin; partea I, Cap. 11, p. 341.

⁸⁵ *Despre Germania* partea a II-a, cap. 15, p. 457.

în jurul Doamnei de Stael se adună la Coppet artiști și gânditori partizani ai noilor tendințe și luptători împotriva clasicismului. Astfel, în 1809, *Benjamin Constant* în *Reflecții asupra tragediei «Walenstein» și asupra teatrului german* face critica pieselor normate clasice și apără dramaturgia germană care „ne prezintă personajele cu slăbiciunile lor, cu inconsecvențele lor și cu toată această mobilitate schimbătoare care e proprie naturii umane și care face ca ființele să fie reale.”⁸⁶

În anul 1814, prin traducerea cursului lui A.W. Schlegel *Despre arta și literatura dramatică* se pune în circulație în Franța principiul conform căruia Evul Mediu a fost unul romantic, iar Renașterea a distrus acordul dintre literatură și viață. Tot de la Schlegel, francezii mai preiau ideea după care critica veche s-a bazat pe opere moarte, în timp ce scopul ei e tocmai acela de a depista viața din artă.

Chateaubriand, spirit tradiționalist și religios, va prefigura o altă direcție de dezvoltare a romantismului francez prin reînnoirea materiei și formei literare în opere de inspirație creștină. În *Geniul creștinismului* (1802), Chateaubriand propune morala creștină, necunoscută anticilor, ca una capabilă să furnizeze substanța literară, să traducă în imagini artistice „jocul pasiunilor”, orice manifestare a vieții lăuntrice, printr-o expresie artistică personală, individuală.

Meritul teoretic al Doamnei de Stael și al lui Chateaubriand e acela de a fi pregătit calea reînnoirilor general-artistice romantice, pe baze filosofice coerente și corespunzătoare noii spiritualități, fundamentată de către iluminismul secolului al XVIII-lea în forme intuitive și necuprinzătoare.

Și totuși, romantismul avea să relativizeze criteriile gustului și ale judecății estetice. De aici, observă F. Brunetiere, „și împotrivirea pe care avea să i-o impună critica. Sau, mai degrabă, în afara romantismului, paralel cu romantismul, dacă vreți, critica, urmându-și ascensiunea, avea să reducă partea acelei «relativități» pe care o recunoaștem în lucruri.”⁸⁷

O dată cu sfârșitul Imperiului și Restaurarea Bourbonilor (1814), disputa literară dintre clasici și romantici devine mai acută, dar romantismul își va găsi unitatea în această luptă. Dacă, la început, revolta romantică este tocmai împotriva gustului literar clasic limitat de reguli, acțiunea de combatere a acestora în numele unei arte nesistematizate, independente și subiective, va sfârși prin a le înlocui cu altele noi. Deci, lupta contra unui sistem va duce la apariția altui sistem, ceea ce poate fi considerat ca eroarea teoretică fundamentală a romantismului.

O deosebire a romantismului față de clasicism constă în aceea că, în timp ce teoria secolului al VII-lea fusese fundamentată de critici, cea romantică va fi impusă de creatori și, mai întâi, de operele lor. Ea se manifestă, în primul rând, prin definiții date stării de spirit și curentului care o ilustrează prin opere, și, ulterior, prin principii estetice, care privesc mai cu seamă teatrul și poezia. E

⁸⁶ Citat de Roger Fuxolle, în „La Critique litteraire”, p. 85.

⁸⁷ F. Brunetiere în *Evoluția criticii...*, lecția a VI-a, pp. 194-195.

vorba, până la urmă, tot de o estetică a genurilor, dar a cărei substanță e modificată total față de cea clasică.

În mai toate definițiile date de Nodier în *Despre fantastic în literatură* (1822), Stendhal în *Racine și Shakespeare* (1821-1823), Soumet în *Muza franceză* (despre „Noile ode” de V. Hugo) la 1824, Hugo însuși în prefața la *Ode* (1824) și la *Ode și balade* (1826), sau Emile Deschamps în prefața la *Studiile franceze și străine* (1828), apar elemente ale definirii spiritului romantic, ale stării de suflet romantice, ale idealurilor noi, ale misterelor și emoțiilor individuale, ale pasiunilor, ale senzațiilor vii în contra

abstracțiunilor, a schemelor umane fixe și a legilor impuse din exterior de clasicism.

Oricum, nici una dintre definițiile date romantismului până la 1827 nu cuprinde o relație fundamentală care să unifice impresiile disparate ale teoreticienilor, fiecare în parte propunând propria sa formulă estetică. Explicația constă în faptul că, în primul sfert al secolului al XIX-lea, literatura nouă își căuta încă drumul, iar marile opere care aveau să facă gloria romantismului nu apăruseră încă.

Astfel, în primii ani ai Restaurației, lupta dintre clasici și romantici devine o luptă între ultraregaliști și liberali. Primii, din care făceau parte Hugo, Vigny, Deschamps, apără literatura creștină și cavalească în fața raționalismului filosofic care ar fi fost purtătorul de vină al revoluției. Liberalii, în schimb, se proclamă clasici în spirit raționalist, apărând literatura secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea de primejdia romantică. În acest sens trebuie considerat *Cursul analitic de literatură generală* (1817) al lui *Nepomucene Lemercier* care readuce la zi „principiile adevăratului finis, despre care cei vechi ne-au dat admirabile exemple”⁸⁸.

Totuși, unii liberali, sub influența romantismului italian al lui *Manzoni*, devin partizanii independenței politice și artistice. Astfel, *Stendhal*, după o ședere de șapte ani la Milano, revine în 1821 în Franța și publică prima parte a eseului *Racine și Shakespeare*, recomandându-l pe ultimul ca exemplu față de primul, care servea încă drept model pentru un teatru plicticos și demodat. Propunând în spirit romantic tragedia istorică drept genul dramatic reprezentativ, Stendhal militează de fapt pentru o lărgire a sferei de conținut a tragicului clasic, care să pună însă în circulație, în loc de pasiuni, caractere în situații specifice istorice, așa cum se întâmplă în dramele lui Shakespeare.

Acuzându-i pe regaliști de exagerări, Stendhal ajunge în cele din urmă la o conciliere cu aceștia în urma publicării prefeței la *Cromwell* a lui Victor Hugo în anul 1827. Această prefață este considerată manifestul-program al romanticilor, mai ales datorită vehemenței cu care sunt formulate principiile estetice ale noii drame și a caracterului revoluționar al conținutului ei de idei-

în ceea ce îl privește pe acesta din urmă, prefața la *Croff*^{ve}*M* nu aduce aproape nimic nou care să nu fi fost deja spus de A-W. Schlegel, de Doamna de Stael, sau de Stendhal. Pornind de relația istorie-literatură, Hugo stabilește din această perspectivă trei mari diviziuni de timp și de expresie artistică. Astfel, oda e forma poetică care traduce starea primitivă lirică, în poemele homerice se regăsește Antichitatea, iar societatea modernă^{se} exprimă prin dramă, modelul ideal fiind teatrul shakespearian. Materia dramei e realul, îmbinare de sublim și grotesc care trebuie tot astfel reîntâlnite în teatru, dar tratate artistic. Prin aceasta, acum, amestecul genurilor se justifică în mod necesar m „armonia contrariilor”.

⁸⁸ Citat de Roger Fayolle în „La Critique littéraire”, p. 88.

în numele naturii, al realității și al adevărului, drama istorică teoretizată în prefața la *Cronnwell* va relata desfășurarea unui eveniment cu bogate implicații sociale, politice, morale și naționale⁸⁹ plasând evenimentul într-o perspectivă filosofică. De asemenea, personajele antrenate în acțiunea dramatică vor fi cât mai apropiate de adevăr, complexe, contradictorii. În consecință, clasicele unități vor fi repudiate, puritatea genurilor va fi distinsă în numele amestecului natural de tragic și comic, de urât și frumos.

Toate acestea determină o variație permanentă a tonului⁹⁰ o alternare și o îmbinare a stilului familiar cu cel nobil. Dar apropierea de adevăr se va face sub semnul artisticului, al frumosului poetic, în numele căruia Hugo recomandă folosirea în continuare a versului. Diderot ceruse, pentru o verosimilitate sporită în teatru, înlocuirea versului clasic cu proza; Hugo, într-o înțelegere superioară a⁹¹ moșului artistic, diferit de frumosul natural, păstrează versul și virtuțile sale poetice.

În același sens, *Alfred de Vigny* continuă argumentele de fond ale lui Hugo privind drama istorică și misiunea ei socială, și teoretizează în *Scrisoarea către Lordul**** (1829), unele probleme de stil și limbă poetică, mijloacele de expresie artistice ale nouelor forme dramatice. Limbajul trebuie să fie specific caracterului⁹² care îl mănuieste și, în același timp, o expresie corespunzătoare a conținutului de idei. Astfel e necesară o adaptare a alexandrinului „până la neglijența cea mai familiară (recitativul), apoi ridicarea sa până la lirismul cel mai înalt (cântul).” Elanului teoretic romantic, liber, al creatorilor, îi răspunde presa oficială prin criticii săi de la „Jurnalul dezbaterilor”⁹³: *Saint Marc Girardin*, *Jules Janin*, *Cuvillier-Fleury*, și cei de la „Revista celor două lumi”: *Philarete Chasles*, *J.J. Ampere*, *Xavier Marmier*, *Gustave Planche*. Criticii îi acuză pe romantici de înlocuirea în teatru a sentimentului cu instinctul,⁸⁹ pretind că redescoperă filonul valoros al tradiției clasice într-o piesă ca *Lucreția* lui Ponsard,⁹⁰ sau, în cel mai bun caz, pun în fața Franței „adevărată”⁹¹ literatură de valoare a celorlalte țări, după cum anunță chiar titlul publicației - „Revista celor două lumi”⁹¹.

Un lucru este evident, anume acela că marii creatori romantici nu găsesc un sprijin în critica franceză academică și oficială și sunt, prin urmare, siliți să se justifice și să se apere singuri. Chiar în 1864, atunci când romantismul va fi deja secătuit și va degenera prin unele laturi ale sale în extravagante și bizarerii, Hugo în *William Shakespeare* va acuza critica de incapacitatea de a „admira” și de a înțelege noțiunea de „geniu”.

Theophile Gautier, într-un foileton publicat în 1838, în „La Presse”, remarcă, pe drept cuvânt, faptul că cronicile teatrale „seamănă mai degrabă a extrase mortuare decât a bucăți de critică”⁹¹, iar *A. de Musset* preferă înțelepciunii statuare a operelor lui Racine, Schiller sau Alfieri, literatura vie și

⁸⁹Cf. Girardin în *Curs de literatură dramatică* (1843-1863).

⁹⁰ Cf. Jules Janin în câteva foiletoane dramatice apărute în paginile „Dezbaterilor”.

⁹¹ Cf. Citate de Roger Fayolle în „La Critique...”, pp. 107-108.

dinamică a lui Byron, Shakespeare și Juvenal. „Teatrele noastre poartă costumele trecutului... Ce ni se spune despre noi la teatru, în cărți?... Nu creăm decât fantome” scrie Musset în *Culegere de literatură și critică*, din 1867.⁴ Iar în epistola întâi din *Scrisorile lui Dupuis și Cotonet* îi acuză în egală măsură pe romantici și pe partizanii clasicismului de a fi înlocuit vechile convenții și dogme cu altele noi. Această observație e parțial exactă pentru că, repudiind vechile norme în spiritul libertății în artă, romanticii n-au ajuns, totuși, la a stabili un program sistematic de școală. Faptul se explică prin aceea că, interesați în opera lor de concret, sfidând generalizările, ei au fost lipsiți și teoretic de facultatea abstractizării care să permită alcătuirea unei estetici ferme și capabile să răspundă celei clasice.

Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, și în Italia se simte tot mai evident necesitatea adaptării artei la noul gust estetic, la noile sensibilități, precum și orientarea spre literaturile altor țări, dintre care cea engleză ocupă și aici primul loc. Există și la italieni preferința artiștilor pentru temele medievale și creștine, pentru folclor și pentru problema națională.

Publicația „Conciliatorul”, apărută între 1818-1819, după cum arată și denumirea ei, urmărea unificarea și împăcarea italiană a conștiințelor în plan moral, politic și cultural, recomandând în acest sens o literatură bazată pe realitățile locale și cu o putere de influențare directă. Colaboratorii revistei, *Cian Domenico Romagnosi*, *Ermes Visconti*, *Ludovico di Breme*, *Giovanni Berchet*, propagă în spiritul ideilor Doamnei de Stael, binecunoscută în Italia mai cu seamă în urma publicării în „Biblioteca italiană” a articolului său „Despre felul și utilitatea traducerilor”, de la 1816, idei privind o „renaștere” spirituală bazată nu pe dogme, ci pe o libertate istoric necesară. Și în Italia „libertatea” cerută de intelectualii cei mai progresiști are în vedere dublul aspect artistic și politic în egală măsură, ceea ce va face ca și literatura să fie una militant-patriotică și romantică.⁹²

Înțelegând necesitatea continuității tradiției în cultura națională modernă, *Alessandro Manzoni* va adapta această cerință spiritului nou, înflăcărat și descătușat de reguli și dogme. În același timp apar însă și atacurile clasiciste de felul celui al lui *Vincenzo Monti* din *Discurs asupra mitologiei* (1825), care viza, în special, influența germană în cultura italiană. Manzoni, animat de o aspirație în egală măsură creștină, patriotică și umanistă, publică la Paris în 1823, *Scrisoarea către domnul Chauvet despre uni*

⁹²B. Croce, în *Estetica* (Partea a II-a, cap. XIV, pp. 412-416) subliniază particularitățile esteticii romantice italiene tocmai prin accentuarea funcțiilor literaturii, considerată „un instrument practic, propagator de adevăruri istorice, științifice, religioase și morale” și determinate de cauze sociale și politice specifice.

tatea de timp și de loc în tragedie, prin care face procesul regulilor și apără virtuțile morale ale marilor evenimente ale istoriei prin care transpare însăși Providența. În același an, Manzoni publică și *Scrisoarea despre romantism*, un refuz al miraculosului creștin în literatură și al influenței germane, în favoarea „utilului”¹¹, „adevărului”¹¹ și „interesantului”¹¹. În teatru sunt necesare piese care să aibă o profundă valoare morală și umană, ele fiind rezultatele firești ale unei civilizații creștine.

Prin acest sentiment religios, moral și providențial, Manzoni ocupă un loc special în ansamblul romantismului european. Mult mai în spiritul acestuia va fi *Giacomo Leopardi*, care, în *Discursul unui italian asupra poeziei romantice* (1818) lansează o chemare și un îndemn la trezirea conștiințelor naționale prin literatură și, în spirit raționalist-iluminist, propune în locul idealului creștin al lui Manzoni ideea acțiunii utile și a iluziei constructive pentru salvarea sufletului omului modern de la singurătate și disperare.

În Rusia, romantismul prefigurat de Jukovski își găsește expresia maturității artistice în opera lui Lermontov.

Romantismul spaniol își trage izvoarele și temele din „Secolul de aur”¹¹ al teatrului liber și popular al lui Lope de Vega, Tirso de Molina, sau din cel al lui Calderon de la Barca. Dar nu se poate vorbi aici de poziții teoretice ferme sau de manifeste general-estetice, de aplicarea lor la fenomenul dramatic, precum în celelalte culturi europene.

Teoriile teatrale romantice au fost polemice și au căutat să răspundă, printr-un sistem estetic specific, *Artei poetice* a lui Boileau, ignorând aproape total orice altă manifestare a clasicismului.

Dacă „arta poetică”¹¹ a clasicismului a fost rezultatul unei elaborări dialectice îndelungate, pornite din Antichitate și desăvârșite în secolul al XVII-lea, teoria romantică nu a avut o asemenea tradiție, nu s-a împlinit într-un corp de legi literare, ci s-a redus la principii general-teatrale sau poetice elaborate de creatori. Criticii și literații și-au urmat drumul paralel cu artiștii romantici, urmărind principiile ferme și absolute în judecata estetică. Dar mișcarea literară romantică, pe lângă subiectivismul și lirismul care îi sunt specifice, are meritul de a fi deschis teatrului căile spre afirmarea adevărului și a libertății necesare, de a-l face să-și asume funcții sociale, civilizatoare și progresiste, de a deveni o tribună de idei morale și umanitare, dar, mai ales, acest curent cu caracter revoluționar anunța direcțiile principale ale lirismului european și ale realismului în cultură.

*
* *
*

„Culoarea locală”¹¹ căutată de autorii dramatici romantici este cuvântul de ordine și pentru reprezentație. Locul de desfășurare a acțiunii în drama istorică e limitat la câteva cadre aproape fixe: săli sau galerii sumbre de castele, păduri, cimitire, colibe umile, în scopul veridicității, scriitorii adaugă textului piesei indicații de montare. Hugo construiește machete pentru unele decoruri, iar marii pictori ai epocii, ca Paul Delaroche, Delacroix sau Nanteuil, desenează

costumele și uneori decorurile. Adevărul și culoarea locală în spectacol sunt obținute prin documentări savante, prin reconstituirea informată și detaliată a stilului și arhitecturii epocii reprezentate. Se au în vedere chiar și cele mai mărunte accesorii.

Alături de sălile vechi de teatru se construiesc în Germania, Franța, Anglia, Rusia și Ungaria săli noi, dar tot după modelele italiene ale arhitecturii clasice, care însă se complică prin ornamentația foaielor și lojilor.

Preocuparea pentru locul de joc și condițiile de desfășurare a spectacolului apare în unele scrieri ale coregrafului *Deshayes* care cerea sălii o cât mai bună acustică și o cât mai bună vizibilitate pentru „a menaja vocca actorilor și a le păstra tonul adevărat”.⁹³

Gustave Planche de la „Revista celor două lumi” scrie la 1 decembrie 1834 un articol despre necesitatea „exactității arheologice” în spectacol, deoarece publicul, înainte de a putea aprecia valoarea jocului actorilor, care poate fi stabilită abia la sfârșitul reprezentației, își oprește atenția asupra costumului, a elementelor exterioare fizice și vestimentare cu care i se prezintă interpreții piesei încă din primul moment.⁹⁴

Thcophile Gautier acuză teatrul de prozaism, de lipsă de poezie și fantezie, de faptul că „actorii joacă în hainele de stradă”, cu „aceleași maniere de care se servesc în viața particulară”. Or, „arta nu poate exista fără convenție; absența convenției duce teatrul la ruină”, după cum și „limbajul firesc al actorilor este versul”, și nu proza.⁹⁵

Pentru *Leon Halevy*, literat, dramaturg și poet, valoarea unui spectacol nu stă în autenticitatea montării, ci în frumusețea textului literar, pentru că „teatrul este un templu, nu o dugheană”, iar „geniul printr-un frumos vers / într-un colț de palat evocă un univers”.⁹⁶

Un câștig real al artei spectacolului romantic este însă folosirea estetică a luminilor, o dată ce lampa cu gaz ia locul lumânărilor, dăunătoare până acum expresivității jocului actoricesc și atmosferei acțiunii dramatice. *Deshayes* apreciază în mod special această descoperire cu urmări și foloase directe în arta spectacolului. „Această lumină este perfectă pentru efectul scenic. Datorită lămpii cu gaz se poate realiza o gradare cu adevărat magică a clarității și nimeni nu va mai fi obligat să recurgă la neverosimilități izbitoare atunci când acțiunea cere să se treacă de la zi la noapte” va scrie coregraful-teoretician.⁹⁷

Realismul și naturalismul lui Antoine și al „Teatrului liber” vor găsi la sfârșitul secolului un precursor pentru estetica adevărului scenic în teoria și practica spectacolului romantic.

⁹³ Cf. *Una sulle de spectacle*. în „L'Art du Théâtre”; ed. Seghers, 1963, pp. 509-510.

⁹⁴ Cf. *Il n'y a plus epie la decoratiun i'jid cumple*, în *op. cit.*, p. 515.

⁹⁵ Cf. *Ilstoire de l'Art dramatique en France depuis 25 ans*; Ed. Hetzel, Paris, 1858.

⁹⁶ Cf. *La mise en scene etouffe la piece*; în L'Art du Théâtre, pp. 513-514.

⁹⁷ V. nota 18.

FILOSOFII SECOLULUI AL XIX-LEA DESPRE TEATRU⁹⁸

Marii filosofi din secolul al XIX-lea - Schopenhauer, Fichte, Schelling, Hegel, Nietzsche - și sistemele lor filosofice sunt tributare și descind din *Immanuel Kant* și din idealismul său transcendențial.

Ecoul direct al raționalismului și materialismului iluminist, filosofia kantiană reține de la școala lui Wolff, de la discipolii săi Baumgarten și Mayer, în ciuda polemicii pe care a purtat-o cu aceștia asupra conceptului de „frumos”¹⁴, ideea conform căreia adevărul estetic este diferit de adevărul logic, de unde rezultă cele două posibilități de a exprima gândirea: un „modus logicus” și un „modus aestheticus”. Cea de a treia „critică” a lui Kant - *Critica judecării*, din 1790 - cuprinde principiile sale după care arta este expresia în imagini a unui concept intelectual. Puterea de reprezentare a ideilor estetice o are doar geniul, care este dotat cu inteligență, imaginație și gust, cel din urmă având funcția de a adapta imaginația la inteligență. „Armonia subiectivă” a acestora două produce sentimentul estetic și explică, de fapt, toate ideile esteticii kantiene. Frumosul din artă, „operă a geniului”, - facultate care reprezintă „idei estetice”, „nu e un lucru frumos, ci o frumoasă reprezentare a unui lucru”,⁹⁹ e un frumos „aderent”, pentru că numai acesta se fixează în jurul unui concept și poate fi judecat ca un concept; în timp ce frumosul „pur”, sau liber, al naturii, e opera unei arte supraumane, despre care nu știm nimic și care ne scapă. Contemporanii lui Kant și posteritatea sa imediată, individualistă și liberală, sunt câștigați de sistemul său de gândire, mai ales de explicația după care ideile rațiunii, diferite de categoriile intelectului, conduc legile naturii; iar, în al doilea rând un mare succes îl va avea teoria sa despre geniu.

Arthur Schopenhauer, creatorul unui sistem filosofic idealist prelungit din premisele metafizicii kantiene, pune, în spiritul acesteia, bazele cunoașterii subiective, intuitive, prin care omul, prin generalizări, ajunge la un tip superior de organizare - cea rațională. Rațiunea individuală este și ea subiectivă, dar „lumea e reprezentarea mea; noi suntem o parte din lume, din tot, deci și din esența acestei lumi”,¹⁰⁰ și, în consecință, datorită intuiției și ducând în noi o parte din esența realității, putem cunoaște această esență. Ea este „voința de a trăi”, identică cu ea însăși, imuabilă, liberă și aptă să se obiectiveze în idei. Cel mai capabil să intuiască esența, voința de a trăi a fenomenelor, este geniul. Acesta, printr-o acumulare continuă de experiențe totale, ajunge la ideea inu-

⁹⁸ „De la dogmatism la criticism, de la o concepție obiectivă la o atitudine relativă, chiar subiectivistă, estetica trebuia să evolueze în sensul unui abandon al ontologicii în favoarea psihologiei. E vorba aici despre unul dintre multiplele aspecte ale «revoluției coperniciene»” — scrie Denis Huisman în *L'Eshelique* (PUF, 1963, p. 25), în deschiderea capitolului al doilea privind revoluția operată de marii filosofi ai secolului al XIX-lea în istoria esteticii.

⁹⁹ Cf. Kant, *Critica judecării*, Secțiunea I, Cartea a II-a, par. 48, p. 137; în traducere franceză de J. Gibelin, Lib. Philosophie, J. Vrin, 1928.

¹⁰⁰ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, I, P. 3, Stuttgart, Frankfurt am Main, Cotta - Insei.

tilității existenței și se refugiază în contemplativitate pentru a scăpa de domnia tiranică a voinței care, împlinită, generează mereu o altă dorință. Fiecare moment al lanțului de aspirații este încărcat de suferință și stârnește mila. Posibilitățile de a-i scăpa sunt asceza și nirvana budhistă, aneantizarea supremă, iar moartea individului e singura salvare reală, dar, în același timp, moartea e o „aparență”, pentru că „voința” este indestructibilă.

Lumea ca voință și reprezentare, apărută în 1818, acreditează și ideea prin care geniul, singurul în stare să înțeleagă spectacolul absurd al existenței, se refugiază în artă, formă a contemplării, și ajunge la starea fericită. În acest sens, tragedia este „forma superioară a geniului poetic”, pentru că „ceea ce vedem este voința în luptă cu ea însăși”. Această voință care „la toți oamenii e una singură” se manifestă însă individual, în moduri diferite.

Un erou tragic este o ființă „excepțională”, pentru că, dacă nu ar fi așa, nici conflictul nu ar mai fi tragic, ci derizoriu.¹⁰¹

Datorită „milei”, participanții la spectacolul tragic pot intra în relație cu ideea de „om absolut”, pentru că individul nu are înțelegere decât pentru fenomenele care îi trezesc milă și simpatie. Dar forma superioară a tuturor artelor este, pentru Schopenhauer, muzica; ea se confundă cu universul, nefiind altceva decât însăși voința încarnată, inteligibilă și în egală măsură inexplicabilă.

Moștenirea spirituală a pesimismului schopenhauerian, mai cu seamă a celui din partea a treia a *Lumii ca voință și reprezentare*, se regăsește în filosofia lui Friedrich Nietzsche și în estetica dramei lui Richard Wagner.

În *Religia în limitele rațiunii simple*, din 1793, Kant explicase că, dacă lucrurile nu pot fi sesizate decât cu ajutorul unor forme subiective care le ordonează în timp și spațiu conform unor principii precum cel al cauzalității, omul ajunge nu la o cunoaștere a lucrului în sine, ci a fenomenelor. Astfel Kant, dezvoltând sistemul său filosofic din *Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii practice*, ajunsese la desăvârșirea unui idealism de tip transcendențial care eșuase în agnosticism. „Frumosul” era înconjurat de o aură misterioasă, despre care Croce va spune că „era în fond propria sa nedumerire și neclaritate”.¹⁰²

Cunoașterea esenței existenței, cunoaștere pe care Kant o neagă, e descoperită de Schopenhauer în „voința de a trăi”, iar de Hegel în „ideea absolută”. Pentru acesta din urmă, orice lucru nu este decât o manifestare a „ideii”, principiul unic în care se identifică ființa și gândirea și care se dezvoltă în trei momente: teza, antiteza și sinteza.

Deci, Hegel - filosoful și autorul *Prelegerilor de estetică* - consideră „frumosul” ca o manifestare sensibilă a ideii. Aspirația cea mai înaltă a vieții spirituale este „spiritul absolut”, treaptă supremă, pe care spiritul înțelege

¹⁰¹ în sistemul artelor pe care I-a conceput Schopenhauer, comedia nu figurează fiind prea josnică pentru a merita numele de „artă”.

¹⁰² V. *Estetica*, p. 344.

idealitatea realului. Spre absolut, umanitatea poate ajunge străbătând trei etape: arta, religia și filosofia, cea din urmă fiind și cea mai elevată dintre toate.

Hegel stabilește trei momente principale ale artei, care corespund celor trei etape istorice: simbolist-orientală, clasic-greacă, romantic-modernă. Din această organizare sunt deduse apoi artele particulare și specifice: momentul simbolist e marcat de arhitectură, cel clasic de sculptură, iar cel romantic de pictură, muzică și poezie. Aceasta din urmă are o expresie plastică sau picturală, prin epică, ori sugestivă și muzicală, prin lirică. Poezia dramatică este, „cea mai perfectă totalitate” și ea trebuie considerată ca „treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei în general”.¹⁰³

Singura lege „cu adevărat” inviolabilă” a dramei este unitatea de acțiune. Ca operă de artă poetică, drama se exprimă efectiv doar scenic. Aceasta înseamnă asocierea textului și a muzicii cu o altă formă de expresie artistică: arta actorului, care s-a dezvoltat complet numai în timpurile moderne, deoarece la greci, de exemplu, ea se reducea la o „înzestrare a statuii cu suflet”.¹⁰⁴ Declamarea, mimica și gestul actorului nu aveau aproape nici o valoare, pentru că importantă era numai înțelegerea textului, claritatea.

În epoca modernă, actorul „se introduce în opera de artă ca individ integral” și va trebui, prin urmare, „să se transpună cu totul și să-și realizeze rolul, așa cum poetul l-a conceput”, „să fie, oarecum, instrumentul pe care cântă autorul”. Rolul lui de creator constă în adaptarea personalității sale la cea a personajului său și în desăvârșirea în acest sens a intențiilor poetului.

În ultima parte a esteticii sale, Hegel analizează „speciile poeziei dramatice și principalele ei momente: tragedia, comedia și drama” - principiul acestora din urmă fiind o „apropiere”, o „conciliere” între primele două „prin estompare reciprocă”¹⁰⁵ și reprezentând forma de expresie a sufletului modern al cărui conținut îl formează „pasiunea personală”.¹⁰⁶

Bazați pe „puterea de judecată” a filosofiei kantiene, pe voluntarismul schopenhauerian, Friedrich Nietzsche - filosofic, și Richard Wagner - teoretic, dar, mai ales, practic, vor anunța epoca modernă în gândirea teatrală, pregătind, astfel, toată diversificarea de mișcări și curente teatrale ale secolului al XX-lea.

Karl Jaspers, autorul unei monografii¹⁰⁷ consacrate lui Nietzsche, stabilește că scrierea sa „Nașterea tragediei din spiritul muzicii” de la 1871, care conține în mod esențial întreaga estetică nietzscheiană, face parte din prima etapă a evoluției gândirii sale filosofice: timpul încrederii în cultură și genii.

Mai curând clasic decât romantic în argumentele estetice, prin ideea că opera de artă nu este rezultatul unui impuls creator, al spontaneității spiritului individual, ci, dimpotrivă, al calmului, al forței intelectuale a artistului de a generaliza și esențializa, pentru ca acesta să devină suveranul absolut al

¹⁰³ Cf. *Prelegeri de estetică*, p. 556.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pp. 585-586.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 603.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 606.

¹⁰⁷ V. Nietzsche (Traducerea franceză) NRF, Gallimard, 1950.

propriului său haos lăuntric; Nietzsche continuă, totuși, dincolo de propriile sale afirmații, un puternic filon al romantismului.

Una dintre preocupările majore ale acestei mișcări în Germania fusese reînvierea mitologiei, a folclorului național, idee pentru susținerea căreia Amim și Brento aveau să publice, între 1806-1808, o culegere de literatură populară - *Cornul fermecat al băiatului*, iar primul dintre cei doi editori avea să afirme chiar că legenda nibelungilor ar fi un corespondent germanic al poemelor home

rice. Mai mult încă, Schelling nu va mai accepta caracterul antropologic al mitului, considerându-l un rezultat al activității spiritului liber de orice fel de determinări istorice sau psihice. Acest mod de înțelegere a mitului va fi preluat de Wagner, care va aprecia în *Opera și drama* de la 1850, că singura posibilitate de reînviere a artei autentice este revenirea la mit, după ce câștigurile gândirii raționale și științifice au distrus solidaritatea funciară dintre univers și om și intuițiile acestuia despre lume, personificate în zei și eroi.

Pentru Wagner, această reîntoarcere la mit se traduce în artă prin noua dramă pe care o propune - „Wortton-drama“ - o reconciliere a muzicii cu cuvântul, ca în ritualul dramatic antic, singura capabilă să exprime „omenescul pur“. În această nouă formulă teatrală se întâlnesc, contopindu-se, elementele specifice muzicii, cu acelea specifice teatrului și cu esența filosofică a mitologiei, toate împreună realizând o operă de artă totală, aceea „Gesamtkunstwerk“
- artă a viitorului.

Fr. Nietzsche va desăvârși, continuându-l astfel pe Wagner, teoria mitului, eliminând finalitatea gnoseologică a acestuia, deoarece pentru el arta nu e altceva decât o funcție a existenței, și nu o intuiție asupra ei.

Tudor Vianu, analizând consecințele acestei interpretări a mitului din *Nașterea tragediei*, descifrează sensul esteticii teatrale nietzscheene, a acelor termeni care o rezumă: dionisiacul și apolinicul. „În adevăr, ne spune Nietzsche, când grecii au luat cunoștință, cu ocazia experiențelor dionisiace, de fragilitatea principiului individuației, de ușurința cu care mărginită formă individuală se poate desface pentru a intra în marea și furtunoasă unitate a vieții, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplația apolinică a unei lumi de forme liniștite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viață în încântare pentru aparențele ei.“ „Mitul tragic nu poate fi înțeles decât ca o transformare imaginativă (Verbildlichung) a înțelepciunii dionisiace prin mijloace apolinice¹⁰⁸ - scrie Vianu în continuare, citându-l pe Nietzsche însuși.

Deci, inspirată de filosofia și de principiile esteticii schopen- haueriene,¹⁰⁹ păstrând cultul Antichității și admirația pentru opera wagneriană, gândirea teoretică a lui Nietzsche este o expresie a metafizicii, a crizei în filosofie, manifestată în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar ea trebuie gândită și explicată în contextul apariției și formării sale în epocă, prin limitele acesteia, prin condițiile obiective care au determinat-o. Dincolo de substratul individualist și de semnificațiile reacționare care i s-au atribuit, trebuie căutat aspectul progresist și pozitiv al filosofiei și esteticii lui Fr. Nietzsche.

Michaela Tonitza-Iordache

¹⁰⁸ Tudor Vianu, „Poezie și mitologie“ în voi. *Filosofie și poezie*, Ed. Enciclopedică Română, 1971, p. 40.

¹⁰⁹ În următoarele două etape ale dialecticii gândirii nietzscheene stabilite de Jaspers în monografia sa - timpul încrederii pozitiviste în știință și timpul filosofiei noi - „voința de a trăi“ schopenhaueriană va deveni la Nietzsche „voința de putere“ tradusă în teoria „omului superior“.

ARISTOTEL (384-322 î.Hr.)

Filosof grec. Elev al lui Platon, preceptor al lui Alexandru cel Mare, fondator al școlii peripatetice. *A.* este fondatorul gnozeologiei de esență materialistă. Preocupat de probleme filosofice, politice, morale, științifice, inițiator al logicii formale, *A.* este autorul unui mare număr de lucrări teoretice, dintre care mai importante sunt: *Retorica*, *Politica*, *Organon*, *Etica nicomahică*, *Parva naturalia*, *Istoria animalelor*. Lucrarea sa de teorie dramatică, *Poetica*, este primul text fundamental al esteticii teatrale europene.

Poetica

V.

Așa cum am mai spus-o, comedia e imitația unor oameni neciopliți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. (...)

Epopoea se apropie de tragedie întru atât că este, ca și ea, imitația cu ajutorul cuvintelor a unor oameni aleși; se deosebesc însă prin aceea că metrul de care se slujește epopeea e uniform, iar forma narativă. Tot astfel, în privința întinderii.

Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopea n-are limită în timp, constituie și el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca și în cealaltă.

Dintre părțile lor constitutive, unele sunt aceleași la amândouă, altele proprii tragediei; de aceea, cine știe să spună despre o tragedie dacă-i bună ori rea, știe și despre epopei. Căci clementele epopeii se întâlnesc și în tragedie; ale tragediei însă nu se întâlnesc toate în epopee.

din părți le ci, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și carc stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi. Numesc „grai împodobit“ graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin „osebit după fiecare din părțile ei“ faptul că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie și de muzică...

Cum imitația, care e tragedia, e săvârșită de oameni în acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația. Prin „grai“, înțeleg alcătuirea verbală a versurilor; prin „cânt“, ceva a cărui înrăurire e toată exterioară. (...)

VII.

După ce am lămurit cele de până aici, să cercetăm ce fel trebuie să fie îmbinarea faptelor, de vreme ce subiectul e cel dintâi și cel mai de seamă element al tragediei. Așa cum am stabilit, tragedia e doar imitarea unei acțiuni complete și întregi, având o oarecare întindere; căci s-ar putea vorbi și de un întreg lipsit de întindere. (...)

Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce și explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedeslușită) - și nici una din calc afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității publicului, ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii). Așa cum e nevoie, prin urmare, ca trupurile și ființele însuflețite să fie de o oarecare mărime - iar aceasta să fie lesne perceptibilă -, tot astfel subiectele trebuie să aibă și ele o oarecare întindere - o întindere lesne de cuprins cu gândul. Cât privește limitele acestei întinderi - în raport cu condițiile reprezentațiilor dramatice, ori cu capacitatea de simțire a publicului -, fixarea lor nu ține de regulile artei; căci dacă nevoia ar cere să se joace o dată o sută de tragedii, e limpede că li s-ar măsura durata cu clepsidra, cum se zice că se facea pe vremuri. O limită decurgând din firea lucrurilor ar fi următoarea: sub raportul întinderii, o tragedie e cu atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze a rămâne inteligibilă. Sau, ca să întrebuițez o definiție simplă, limită potrivită a întinderii unei tragedii e cea indispensabilă pentru ca, în desfășurarea neîntreruptă a întâmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară, să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire. (...)

IX.

Din cele spuse până aici reiese lămurit că datorită poetului nu e să povestească lucruri întâmplătoare cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfățișează faptele aievea întâmplătoare, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea și e poezia mai filozofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul. (...)

XIII.

Ce trebuie avut în vedere și ce trebuie evitat în alcătuirea subiectelor, așijderi în ce chip poate fi atins efectul tragediei - sunt chestiuni ce se cuvin lămurite ca urmare a celor spuse până aici.

Structura celei mai bune tragedii trebuie să nu fie simplă, ci complexă, și ea însăși imitația unor întâmplări în stare să stârnească frica și mila - trezirea lor e doar propriul acestui fel de imitație -, e evident, în primul rând, că nu trebuie să înfățișeze oameni de ispravă trecând de la o stare de fericire la una de nefericire; din cazurile cu puțință, acesta e cel mai potrivit motiv emoției tragice,

neavând darul să provoace nici unul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de omenire, nici mila, nici frica.

De altă parte, nu trebuie să înfățișeze nici pe vreun păcătos nevoie mare căzând din fericire în nenorocire. O asemenea intrigă mulțumește, e drept, sentimentul omeniei; e străină însă în aceeași măsură și de milă și de frică. (...)

O intrigă bine încheiată trebuie să fie, prin urmare, simplă mai degrabă decât dublă, așa cum se pretinde. Mai trebuie iarăși ca schimbarea de situații să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci dimpotrivă de la fericire la nenorocire, și nu din pricina unei jосnicii înnăscute ci a unei greșeli mari, săvârșite fie de un om cum a fost vorba, fie de unul mai bun, mai curând decât unul mai rău. (...)

XV.

În legătură cu caracterele, patru sunt lucrurile ce trebuie ținute în seamă. Unul - cel mai important e că trebuie să fie alese. Se va putea vorbi de caracter dacă, așa cum am arătat, vorba ori fapta crolui oglindesc o atitudine; de un caracter ales, dacă atitudinea e și ea aleasă. Această calitate se întâlnește la personaje de orice categorie: aleasă poate fi și o femeie, și chiar un rob, măcar că femeia e mai curând o ființă inferioară, iar robul pe de-a-ntregul netrebnic.

A doua calitate de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească; nici bărbăția însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. A treia e asemănarea, care e altceva decât faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte. A patra e statornicia. Chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic, și să înfățișeze acest soi de fire, încă trebuie înfățișat statornic în nestatornicia lui. Pildă de caracter josnic, creat astfel fără trebuință, e Mcnelau în *Oreste*; de caracter nevrednic și nepotrivit, tânguirea lui Odiseu în *Scila* și tirada Melanipei; de nestatornicie, *Ifigenia în Aulis*, unde eroina rugătoare din primele scene e altfel decât mai pe urmă.

În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul; așa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, și iarăși o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rândul lui, deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterului eroilor, și nu unei intervenții divine, ca în *Medeea*, ori în episodul întoarcerii grecilor din *Iliada*. Intervenția divină trebuie folosită numai pentru întâmplări petrecute în afara desfășurării acțiunii, ori înainte de începerea ei - ce nu-i e dat omului să cunoască-, sau pentru întâmplări viitoare, trebuind a fi prorocite și vestite: chipurile, unde recunoaștem zeilor darul de a vedea totul. În înlănțuirea faptelor, nu trebuie de altminteri să-și facă loc nici un element irațional; iar dacă da numai în afara acțiunii, cum e intervenția iraționalului în *Oedipul* lui Sofocle. (...)

XXVI.

Cineva și-ar putea pune acum întrebarea dacă imitația care îmbracă forma

epopeii e superioară celei tragice, ori dimpotrivă. (...)

Superioară mai e tragedia și pentru că, având toate elementele epopeii - i se întâmplă doar să se slujească până și de metrul ei mai are pe deasupra unele apreciable elemente proprii, ca muzica și elementul scenic, mulțumită cărora desfătarea privitorului e considerabil sporită. Mai are apoi darul să ofere tablouri pline de relief, la citire și reprezentare, fără a mai vorbi de acela de a stinge țelul firesc al fiecărei imitații în limitele mai restrânse decât ale epopeii. Ce e concentrat produce mai multă plăcere decât ce se întinde pe un timp îndelungat: e destul să ne gândim la ce s-ar întâmpla dacă *Oedipul* lui Sofocle ar fi pus în atâtea versuri câte are *Iliada*.

Îmbrăcată în haină epică, imitația are de altminteri mai puțină unitate. Dovadă, faptul că din oricare epopee se pot scoate mai multe tragedii. Așa fiind, dacă autorii de poeme epice s-ar apuca să exploreze un singur subiect tragic, ori ar face-o cu conciziune, și atunci ar părea firav, ori dacă i-ar da lungimea cerută de hexametru - apă chioară. Când pretind că, epopeea are mai puțină unitate decât tragedia, vreau să spun că e împletită din mai multe acțiuni: așa cum *Iliada* și *Odiseea* sunt constituite din multe asemenea părți, fiecare cu întinderea ei, măcar că aceste două epopei sunt cât se poate de desăvârșite și, în măsura posibilului, imitații ale unei acțiuni unitare.

Dacă, prin urmare, tragedia e superioară epopeii în toate aceste privințe, și i mai e superioară și prin ceea ce constituie efectul propriu fiecărei arte (doar desfătarea pe care o produce nu trebuie să fie oricum s-ar nimeri, ci cum am arătat-o la vreme) e evident că întrupează o mai aleasă formă de artă, ca una care-și atinge țelul într-un chip mai deplin decât epopeea.

Despre tragedie și despre epopee considerate în ele însele și în elementele lor, despre numărul și deosebirile acestora, despre pricinile ce le face bune ori rele, așijderi despre criticile aduse și despre răspunsurile de dat - cele spuse până aici sunt de ajuns. Despre poezia iambică și despre comedie...

(Din voi.: *Aristotel, Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. PIPPIDI, Ed. Academiei Române, București, 1965.)

HORAȚIU, Quintus Horatius Flaccus (65-8 î.Hr.)

Poet latin. Prieten al împăratului Augustus, al poetului Virgiliu, protejat de Mecena, *H.* este autor de *Satire*, *Epode*, *Ode* și *Epistole*. Dintre acestea din urmă, *Epistola către Pisoni (Artapoetică)* a avut o deosebită influență asupra teoriilor literare ale Renașterii și clasicismului.

Arta poetică (către Pisoni)

Voi care scrieți, luați subiect pe măsura puterii Voastre și mult chibzuiți ce vă pot purta, sau vă refuză Umerii. Celui ce-alege materia după puțință Nu-i va lipsi bogăția-n cuvinte, nici ordinea clară.

Un subiect comic nu vrea să fie tratat în vers tragic;
Tot așa,-n versuri de casă și pentru călțuni potrivite,
Al lui Thyeste ospaț povestit se revoltă să fie.
Fiece gen focul său cuvenit și sortit să-și păstreze.
Glasul său, totuși, își înalță, din când în când, și comedia Și, mâniindu-se,
Chremes, își umflă-a sa gură spre ceartă; plânge și tragicu-adeșea în graiul pedestru.

Dacă ceva ne-ncercat pui în scenă și ai îndrăzneala Un perosnaj nou
să faci, să rămână așa pân' la urmă, Cum a purces la-nceput, și să fie-
n acord cu el însuși. Greu e să spui în chip propriu ceva general; e
mai bine Un episod iliac să prefaci într-o piesă de teatru,
Nu să prezinți tu întâi lucruri necunoscute, nespuse.

Tu să nu dai cumva, unui tânăr
Rol de bătrân, și copilului, rol de bărbat în putere,
Ci-ntotdeauna-nsușiri, căpătate-ori firești, ale vârstei.
Sau se petrece pe scenă un fapt, sau e spus când sc-ntâmplă Sufletul
este mișcat mai puțin de ce-i spune urechea Ca de aceea ce-i stă
chiar sub ochi și ceea ce vede însuși cel ce privește; și, totuși, să n-
aduci pe scenă Ce-i potrivit să se-ntâmple-năuntru, și ia dinaintea
Ochilor multe ce pot fi de-un martor sfătos povestite.
Față de public Medeca copiii să nu și-i omoare,
Nelegiuitul Atreu să nu fiarbă-n vileag cămi umane,

Sau să se schimbe în pasăre Procne, și Cadmus în șarpe.
 Tot ce-mi arăți de-acest fel, nefiind de crezut, mă revoltă. Nici să nu fie
 mai mică și nici de cinci acte să treacă Piesa ce vrea să mai fie cerută și-n
 teatru iar pusă;
 Zeul să nu intervină decât când un nod se ivește Demn să-i dezlege, și-a
 patra persoană să nu ia cuvântul. Corul să aibă un rol de actor, împlinind
 funcțiunea Sa personală, și el între acte nimic să nu cânte Fără folos
 subiectului și nelegat strâns de-acesta.
 El celor buni să ia partea și sfat să le dea de prieten,
 Ura s-aline, pe cei temători de greșeli să-i iubească,
 Mesele simple-n bucate să laude, cum și dreptatea Cea sănătoasă, și legea,
 și pacea cu poarta deschisă;
 Taine să știe păstra, să-i implore pe zei și să-i roage Celor sărmani să le-
 aducă noroc și să-i ia celor mândri.

Însă pe Satirii veseli și-obraznici, așa fel se cade A-i prezenta, și-mpletit
 seriosul cu gluma să fie,
 Astfel ca zeul pe scenă adus, sau eroul, oricare, înfățișat mai
 înainte-n regească porfiră și aur.
 Să nu ajungă, prin proastă vorbire,-n murdarele cârciumi, Sau, de țărână
 ferindu-se, norii și vidul să prindă.
 Să flecărească nu-i demn tragedia în versuri ușoare; ca o matroană silită să
 joace la zile festive,
 Ea să roșească puțin lângă Satirii fără rușine.
 Mie, Pisoni, mi-ar plăcea, dacă drame satirice-aș scrie,
 Nu stilul fără figuri, numai nume și verbele proprii,
 Nici n-aș umbla să alung tonul tragic...

(Din voi.: Horațiu, *Satire și Epistole*, BPT, trad. Constantin I.
 Niculescu, 1959.)

SFÂNTUL CIPRIAN (210-258)

Părinte al bisericii latine. Episcop al Cartaginei. Propovăduitor al Grației și
 denigrator al imoralității spectacolelor teatrale în *Scrisoare către Donat* și
Despre corupția care domnește în lume - 250.

Despre corupția care domnește în lume

Aruncați-vă privirea asupra teatrului: veți vedea acolo lucruri de ⁸³ne de
 milă și întru totul rușinoase. Tragedia se mândrește cu reprezentarea crimelor
 trecute; și se redescoperă oroarea paricidelor, și a incestelor, de teamă ca

amintirea acestor frumoase întâmplări să nu se șteargă cu timpul. Aceste crime au încetat, și se dau drept pildă. Caraghioslicurile rușinoase ale comedienilor reprezintă infamiile care se petrec în case, sau le fac cunoscute pe cele care se pot întâmpla acolo: pentru că înveți să comiți adultere atunci când le vezi; și autoritatea Magistratului care încuviințează aceste neorânduieli, mângulind înclinațiile noastre păcătoase, o femeie care poate s-a dus neprihănită la Comedie, se întoarce de acolo desfrânată. De altminteri, în ce măsură ținutele necuviincioase ale Farsorilor sunt capabile să corupă moravurile și să ațâțe viciile...

(Din voi.: *L'art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTL.)

SFÂNTUL AUGUSTIN (354-430)

Teolog, filosof, moralist, părinte al bisericii latine, *Sf.A.* va încerca să concilieze filosofia lui Platon cu dogma creștină, rațiunea și inteligența cu credința, în scrierile *Cetatea Domnului*, *Confesiuni*, *Despre grație*.

Despre jocurile scenice

Jocurile scenice în care crimele zeilor sunt spuse în gura mare, jucate și cântate, sunt făcute în cinstea lor, și sunt considerate printre lucrurile divine; ei le-au dorit, ei le-au poruncit cu violență, au prezis mari pieiri dacă nu se făceau, i-au pedepsit cu asprime pe cei care au lăsat să le scape vreo ccremonie, și au făcut să se știe că furia lor s-a potolit, așa cum i s-a întâmplat celui Latinus, sau mai curând Attinius, căruia i s-a revelat de trei ori în vis să refacă jocurile romane.

(Din voi.: *L'art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTL.)

DONATUS, Aelius (sec. 4 d.Hr.)

Filolog latin. Cele mai cunoscute lucrări ale sale sunt tratatele de gramatică și retorică strânse mai târziu sub titlul *Arta gramatica*, comentariile la piesele lui Terențiu și fragmentul *De comedia et tragedia*. Între Horațiu și Dante, gândirea teatrală a lui *D.* reprezintă un moment de tranziție, ea influențând întreg Evul Mediu până la traducerea lui Aristotel în limbi europene.

Despre comedie și tragedie

Comedia este o poveste care tratează despre diferitele deprinderi și obiceiuri în chestiuni publice și particulare, din care se poate învăța ce este folositor în viață, pe de o parte, și ce trebuie evitat, pe de altă parte. Grecii o

defineau astfel: „Comedia este o istorie inofensivă despre treburile publice și particulare.” Cicero spune că comedia este „o copie a vieții, o oglindă a moravurilor, o reflectare a adevărului”.

În comedii, oamenii bătrâni purtau costume albe pentru că erau considerați drept categoria cea mai vârstnică. Oamenii tineri purtau îmbrăcăminte de diferite culori. Sclavii în comedie purtau șaluri groase, fie ca semn al sărăciei lor trecute, fie ca să poată alerga cât mai repede. Paraziții purtau pallas-uri înfășurate. Cei fericiți purtau veșminte albe; nefericiții - veșminte murdare; bogații purtau purpură regală; săracii - purpură roșcată; soldații purtau o hlamidă purpurie; o fată purta un veșmânt străin; un procuror - o robă în mai multe culori; galbenul - pentru a marca lăcomia - era purtat de curtezane.

Draperii țesute erau răspândite pe scenă ca ornament; ele erau vopsite în mai multe culori și erau folosite la Roma, după obiceiul regatului attalian; într-o perioadă mai târzie în locul acestora s-au folosit perdelele lipariene. Există de asemenea o perdea folosită pentru farse; era pusă în fața publicului în timpul schimbării decorurilor spectacolului.

Actorii rostesc dialogul. Cântecul este pus pe note nu de către autori, ci de o persoană pricepută în muzică de acest fel.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MANUSCRIS ANONIM DIN TOURS (secolul al XH-lea)

Jocul lui Adam și al Evei

Paradisul să fie așezat pe un loc destul de ridicat; perdelele și mătăsurile să-i înconjoare la o asemenea înălțime încât personajele care vor fi acolo să poată fi văzute de deasupra umerilor; vor fi împletite flori mirositoare și frunzișuri; să se găsească acolo diferiți arbori de care să atârne fructe, pentru ca locul să pară cât mai plăcut. Atunci să vină Mântuitorul înfășurat într-un patrafir, și în fața lui să fie așezați Adam și Eva, Adam acoperit cu o tunică roșie, Eva cu un veșmânt alb de femeie. Ei să stea amândoi înaintea persoanei divine, Adam mai aproape, cu chipul liniștit. Eva puțin mai umilă, iar Adam să fie perfect pregătit în momentul în care trebuie să răspundă, pentru ca să n-o facă nici prea repede și nici prea încet. Nu numai el, dar și personajele să fie învățate să vorbească cumpătat și să facă gesturi potrivite lucrului despre care vorbesc; la versuri, să nu adauge și nici să nu scape vreo silabă, ci să pronunțe cu toată claritatea, în ordinea a ceea ce trebuie spus.

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTL.)

SCALIGER, Iulius Cezar delia Scala (1484-1558)

Umanist italian, naturalizat în Franța. Scriitor de limbă latină, S. are bogate cunoștințe lingvistice, medicale, filosofice. Polemist redutabil, S. a avut celebre dispute cu Erasmus, Etienne Dolet și Rabelais. Creația sa cuprinde versuri ocazionale, savante comentarii pe marginea textelor lui Aristotel și Teofrast și o celebră, în epocă, *Poetică* (1561) (*Poetices libri septem*), a cărei influență se va resimți până în perioada clasicismului, S. fiind un apărător al legilor dramatice formulate de Aristotel.

Poetica

(...) Când autorii își iau subiectele din istorie, trebuie să aibă grijă să nu se depărteze prea mult de cronici. Scriitorii vechi nu s-au îngrijit de loc de acest lucru. Astfel, Eschil a respectat istoria grecilor legându-l pe Prometeu de o stâncă, dar a inventat povestea nimicirii lui de un fulger de dragul efectului tragic. (...)

Trebuie să se dea evenimentelor un aranjament și o succesiune de așa natură încât să se apropie pe cât posibil de adevăr căci piesa se joacă nu numai pentru a-l zgudui pe spectator tre- zindu-i admirația sau consternarea - greșeală de care Euripide s-a făcut adesea vinovat - ci trebuie de asemenea să instruiască, să miște și să delecteze. Ne fac plăcere atât glumele, ca în comedie, cât și lucrurile serioase, dacă sunt bine construite. Disprețul adevărului este odios aproape pentru orice om. De aceea nu-mi plac nici bătăliile sau asediile Tebei care se consumă într-un interval de două ore, și nici nu cred că este rolul unui poet chibzuit să treacă de la Delphi la Atena sau de la Atena la Teba într-o clipită. Astfel Eschil face ca Agamemnon să moară și să fie înmormântat atât de repede încât actorul abia are timpul să respire. De asemenea, nici aruncarea lui Lichar în mare de către Hercule nu poate fi aprobată, deoarece acest lucru nu se poate reprezenta fără a viola adevărul.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MINTURNO, Antonio Sebastiano (7-1574)

Există puține date despre viața sa, petrecută, se pare, în sânul bisericii. Pe lângă *Poetica* (1563), a mai scris: *Despre poezi* (1559), lucrări religioase și versuri. Ca și Scaliger, comentează *Poetica* lui Aristotel dar și pe cea a lui Horațiu.

Arta poetica

Ang. - Ce este poezia dramatică?

Min. - Imitații ale lucrurilor cu scopul de a fi prezentate în teatru - complete și perfecte ca formă și de o lungime precisă. Forma ei nu este aceea a narațiunii; ea prezintă mai multe personaje care acționează și vorbesc între ele.

Vorbirea lor este suavă și plăcută și ele pot să danseze sau să cânte, deoarece poezia dramatică utilizează cele trei mijloace de expresie folosindu-le individual sau pe toate împreună. De asemenea, nu trebuie să lipsească un echipament scenic potrivit pentru plăcerea și folosul spectatorului.

(...) Cel ce studiază cu atenție operele celor mai mari autori ai Antichității va descoperi că acțiunea poemului dramatic se desfășoară într-o zi sau nu se prelungește niciodată mai mult de două, la fel cum se spune că acțiunea celui mai lung poem epic trebuie să se petreacă în decurs de un an.

Min. - În discuția de ieri am vorbit pe larg despre sensul cuvântului „imitație”, care poate fi considerat drept temelia oricărei poezii, dar totodată și a picturii și sculpturii. Tot atunci am explicat în amănunt cum orice fel de poezie trebuie să fie unitară, completă și perfectă, și de o lungime definită.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

CASTELVETRO, Lodovico (1505-1571)

Poet și estetician italian. Autor al comediei *înșelații* (1531) și al studiului teoretic *Poetica* (1570), lucrare apreciată de teoreticienii clasicismului, în care se formulează, după o sugestie din Aristotel, unitatea de timp a teatrului.

Poetica

Timpul reprezentației și acela al acțiunii reprezentate trebuie să coincidă exact... și scena acțiunii trebuie să fie constantă, să nu fie pur și simplu redusă la un oraș sau o casă, ci chiar la un singur loc ce poate fi vizibil unei singure persoane (...).

Tragedia trebuie să aibă ca subiect o acțiune care să se desfășoare într-un cadru de loc și timp definit, adică chiar în acel loc și în acel timp în care actorii ce reprezintă acțiunea sunt angrenați în joc; în nici un alt loc și în nici un alt timp (...).

Timpul acțiunii nu trebuie să depășească limita de douăsprezece ore (...).

Nu există posibilitatea de a-i face pe spectatori să creadă că au trecut multe zile și nopți, când ei știu precis că s-au scurs doar câteva ore; ei refuză să fie înșelați în felul acesta (...).

Este mult mai minunat când o mare schimbare în soarta eroului se produce într-un timp și într-un loc foarte limitat, decât

dacă aceasta se produce într-un timp mai lung și în locuri diferite și mai întinse.
(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SEBILLET (Sibillet), Thomas (1512-1589)

Umanist și traducător francez. Atașat „Pleiadei”¹¹, tălmăcitor în franceză al lui Euripide, Francesco Lottini și Fulgosi, S. este autorul unei celebre *Arte Poetice* (1548), în care reia principiile lui Aristotel, recomandând studiul și imitarea autorilor antici.

Arta poetica

Moralitatea - Tragedia greacă sau latină. Moralitatea franceză reprezintă întrucâtva tragedia greacă sau latină, mai ales prin aceea că tratează despre subiecte grave și importante. Dacă francezii ar fi făcut în așa fel ca moralitatea să aibă un sfârșit invariabil trist și dureros, ea ar fi acum o tragedie.

Temperamentul francezilor. Dar aici ca și în toate celelalte lucruri, noi am urmat temperamentul nostru, care constă în a lua din ceea ce-i străin nu tot ce vedem, ci numai ceea ce socotim că ar fi în avantajul nostru (...).

Al doilea fel de moralitate. Există un alt fel de moralitate, în afară de acelea despre care am vorbit deja, în care urmărim alegoria sau simțul moral (de aici și denumirea de moralitate), care tratează o problemă morală oarecare, în care un personaj bărbat sau femeie, reprezintă o anumită noțiune abstractă, sau o alegorie destinată instruirii noastre sau îmbunătățirii comportării noastre...

Farsa. Comedia latină. Farsa noastră are în ea puțin din comedia latină. Și ca să spunem adevărul, actele și scenele comediei latine devin până la urmă doar o beție de cuvinte plictisitoare, în timp ce subiectul adevărat al farsei sau „șotiei”¹¹ franceze este o întâmplare ușoară și caraghioasă care provoacă plăcere și râs.

Subiectele comediiilor grecești și latine erau cu totul diferite, deoarece în ele era mai multă morală decât râs și deseori tot atâta adevăr cât și invenție. Moralitățile noastre se alfa la mijloc între comedie și tragedie.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

DE LA TAILLE, Jean (1554-1608)

Scriitor francez, autor a două tragedii: *Foametea* și *Saul furiosul*, cea din urmă având ca prefață o *Artă a tragediei* (1572), în care este formulată, pentru prima oară în Franța, regula „unităților”.

Arta tragediei

...Povestea sau piesa trebuie să fie întotdeauna prezentată ca o întâmplare ce se desfășoară în aceeași zi, în același timp și în același loc. De asemenea, trebuie să avem grijă să nu facem pe scenă decât ceea ce poate fi reprezentat ușor și decent; nici un fel de omoruri sau alte forme de moarte, simulate sau de orice fel, deoarece spectatorii vor descoperi invariabil trucul.

...Cât privește arta necesară pentru a trata subiectul și a-l așterne pe hârtie, trebuie spus că subiectul va fi împărțit în cinci acte, la sfârșitul fiecăruia scena va fi liberă de actori, iar sensul - perfect clar.

...Mă voi ocupa numai de tragedii, comedii, farse și moralități (în care adesea nu găsim nici sens, nici rațiune, ci numai discursuri ridicole și nonsens) și alte genuri de piese care nu sunt construite cu o adevărată artă, așa cum au fost construite piesele lui Sofocle, Euripide și Seneca, și sunt prin urmare lucruri fără știință, prost făcute și neînsemnate, bune doar ca o trecere de timp pentru clasele de jos, oamenii comuni și cei cu mintea frivolă. Doresc ca tot acest nonsens trivial care strică puritatea limbii noastre să fie exilat din Franța și ca noi să adoptăm și să naturalizăm adevărata tragedie și comedie, care ne sunt aproape necunoscute și care ar poseda într-adevăr în forma franceză aceeași grație pe care o au acum în limbile latină și greacă.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SIDNEY, sir Philip (1554-1586)

Scriitor englez. Studii la „Christ Church College” din Londra. Din opera sa puțin numeroasă, din care fac parte romanul *Arcadia* și poemul *Astrophel și Stella*, mai cunoscută este *Apărarea poeziei*, prima referire a unui teoretician englez la unitățile aristotelice.

Apologia poeziei

(...) Tragediile și comediile noastre (criticate nu fără motiv) nu respectă nici regulile de bună cuviință și nici pe acelea ale unei bune poezii, cu excepția tragediei *Groboduc110* (repet, dintre acelea pe care le-am văzut), care deși este plină de discursuri solemne și de fraze răsunătoare, atingând înălțimea stilului lui Seneca, bogată într-o morală instructivă pe care ne-o prezintă în modul cel mai plăcut, realizând astfel însuși scopul poeziei, are totuși, în realitate, o

110 Prima tragedie scrisă în limba engleză de Thomas Sackville și Thomas Norton, sub influența directă a lui Seneca, dar cu un subiect englez.

acțiune foarte defectuoasă, ceea ce mă întristează deoarece s-ar putea să nu rămână ca un bun model al tuturor tragediilor. *Grobo*duc este defectuoasă ca timp și loc - celc două componente necesare ale tuturor acțiunilor fizice. Căci acolo unde scena trebuie să reprezinte întotdeauna doar un singur loc, iar timpul cel mai lung de desfășurare a acțiunii trebuie să fie, potrivit preceptelor lui Aristotel și bunului-simț, doar o zi - găsim în același timp mai multe zile și mai multe locuri imaginate fără artă.

(...) În ce privește timpul, acesta este tratat cu mult mai multă libertate. De obicei se întâmplă ca doi tineri, un prinț și o prințesă, să se îndrăgostească unul de altul: după multe peripecii ea rămâne însărcinată și naște un băiat frumos; acesta se pierde, crește mare, se îndrăgostește și este gata să aibă un alt copil, și toate acestea într-un interval de două ore: cât de absurd este acest lucru ne-o poate spune bunul simț, ne-a învățat arta și ne-au demonstrat-o toate exemplele antice; și chiar în zilele noastre actorii din Italia nu cad în asemenea greșeli.

(...) în sfârșit, dacă vrem să reprezentăm o istorie, nu trebuie să începem (cum spune Horațiu) *ab ovo*, ci trebuie să venim la punctul principal al acelei singure acțiuni pe care vrem s-o reprezentăm.

(...) Dar pe lângă aceste absurdități grosolane, toate piesele lor (ale dramaturgilor englezi contemporani autorului - *n.t.*) nu sunt cu adevărat nici tragedii, nici comedii; ele amestecă împreună regi și clovni, nu pentru că desfășurarea acțiunii o cere, ci bagă clovni clăie peste grămadă să joace un rol în lucruri mărețe, cu o totală lipsă de decență și discreție. Astfel, tragi-comediile lor bastarde nu stârnesc nici admirație, nici compătimire și nici haz adevărat.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SHAKESPEARE, William (1564-1616)

Dramaturg englez. Studiază mai întâi în orașul natal Stratford, apoi, pentru scurt timp, la Oxford. În 1592, *Sh.* vine la Londra. Din perioada 1593-1594 datează două mari poeme păstrate: *Venus și Adonis* și *Lucreția*, precum și cea mai mare parte a *Sonetelor*. Marea carieră dramatică *Sh.* și-o începe însă de la 1591, cu partea a II-a și a III-a din *Henric VI*, după care urmează, în 1594, *Comedia erorilor* și *Titus Andronicus*. Datorită protecției lordului Southampton, *Sh.* intră în trupa lordului șambelan care, sub domnia lui Iacob I, primește numele de *King's men*. Pentru această companie la care *Sh.* e acționar și coproprietar va scrie piesele istorice: *Henric IV*, *Henric V*, *Richard II*, *Richard III*, *Henric VIII*. Din aceeași perioadă datează și comediile *Visul unei nopți de vară* și *Nevestele vesele din Windsor*, apoi, între anii 1599-1601 va continua această serie cu *Mult zgomot pentru nimic*, *Noaptea regilor*, *Cum vă place*, la care ~~90~~ vor adăuga marile drame *Romeo și Julieta*, *Iulius Cezar* și *Hamlet* - aceasta din urmă fiind considerată expresia desăvârșită a geniului

shakespearian.

în *Troilus și Cresida* și *Măsură pentru măsură* transpare decepția ironică și amărăciunea scriitorului în privința legalității, dreptății și moralei sociale.

Urmează apoi cele trei mari tragedii: *Othello*, *Macbeth* și *Regele Lear* - tablouri dramatice ale existenței și patimilor omenești.

În 1599 *Sh.* deschide teatrul *The Globe*, iar în 1610 se stabilește definitiv la Stratford. *Neguțătorul din Veneția*, *Scorpia împlânzită*, *Poveste de iarnă* și *Cymbeline* apar postum în 1623.

În pofida capacității sale de om de teatru complet - dramaturg, actor, conducător de trupe - *Sh.* nu a lăsat texte teoretice independente privind arta teatrului.

Sfaturile adresate de Hamlet actorilor sunt valabile și azi în arta modernă a interpretării actoricești.

Sfaturi pentru actori

Hamlet: Te rog spune tirada răspicat și curgător așa cum am rostit-o eu; dacă însă te apuci să răcnești, cum fac mulți actori de- ai voștri, pun mai bine pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Nici să nu dai din mâini prea tare, așa de pildă ca și cum ai tăia aerul cu fierăstrăul. Fii cât mai potolit. Chiar în mijlocul noianului, al furtunii - ca să zic așa - în vârtejul pasiunii, trebuie să cauți să păstrezi o măsură care s-o mai astâmpere puțin. Oh! Mă doare în suflet când aud vreun vlăjgan cu căpățâna vârată într-o perucă, sfâșiind o pasiune în bucăți, făcând-o zdrențe, și spărgând urechile spectatorilor de la parter, care, de cele mai multe ori, nu sunt în stare să prețuiască altceva decât pantomime de neînțeles și gălăgia. Pe unul ca ăsta, ce se crede mai grozav decât Termagant și mai Irod, decât Irod-împărat, aș pune să-i bată cu biciul. Te rog ferește-te de astfel de lucruri.

Întâiul actor: Îți făgăduiesc, măria ta.

Hamlet. Să nu fii totuși nici prea molatic. Dar lasă-te călăuzit de bunul simț. Potrivește fapta cu vorba și vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depășești măsura; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la scopul teatrului, acest scop fiind încă de la începuturile sale și până astăzi să se păstreze ca o oglindă a firii; să arate virtuții adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui și tuturor vre- milor și vârstelor tiparul lor.

...Să nu îngăduiți celor ce fac pe paiatele să spună mai mult decât e scris pentru ei. Sunt unii care se pornesc pe râs, ca să facă să râdă câțiva spectatori nerozi, deși între timp se joacă vreo scenă însemnată, pe care ar trebui s-o asculte. Urât obicei! Și trădează o ambiție vrednică de milă la caraghiosul care se folosește de asemenea mijloace.

(Din voi.: *Teatru*, Ed. Univers, 1971. Trad.: Ion Vinea.)

JONSON, Ben (Benjamin) (1572-1637)

Dramaturg englez. Contemporan, admirator, apoi rival al lui Shakespeare,

J. a excelat mai cu seamă ca autor de comedii de factură realistă, tragediile sale inspirate din modele clasice neridicându-se la înălțimea comediilor. Poziția sa teoretică e clasicizantă și moralistă. Dintre piesele lui J., mai cunoscute sunt: *Volpone* (1605), *Alchimistul* (1610), *Conspirația lui Catilina* (1611), *Diavolul e un prost* (1616). precum și un ciclu de scurte piese dramatice intitulat *Măști*, scris între 1605-1631.

Descoperiri despre oameni și lucruri

Fabula. Carc este măsura fabulei. - Se numește fabulă imitația unei acțiuni întregi și perfecte ale cărei părți sunt astfel legate și înlănțuite între ele, încât nimic în structura lor nu poate fi schimbat sau înlăturat, fără a știrbi sau a tulbura întregul, ale căror componente au o mărime proporțională (...); tot așa, construind un poem, poetul urmărește să realizeze o acțiune care, la fel ca terenul unei clădiri, își are mărimea, cadrul și proporția ei, după cum poemul este epic sau dramatic.

(...) *Limitele externe ale fabulei.* In orice acțiune poetul este dator să cunoască limita ei externă, să știe cum s-o facă logică și proporțională. Căci după cum un lucru fără proporție nu poate fi bun, tot astfel și acțiunea, fie ea tragedie sau comedie, nu poate fi bună fără limitele ce i se potrivesc; și după natura subiectului, fiecare limită e considerată ca fiind cea mai bună, adică cea mai mare, atunci când nu poate fi extinsă mai mult; astfel că acțiunea în comedie sau tragedie trebuie lăsată să se dezvolte până când ajunge la necesitatea unei concluzii; în acest cadru trebuie să se țină seama de două lucruri: în primul rând să nu depășească limitele unei zile; în al doilea rând să fie lăsat un loc suficient pentru digresiune și artă.

Dedicație la Volpone, sau Vulpea

(...) Socotesc că sarcina poetului comic este de a învăța pe alții să fie drepecți și de a instrui pentru viață, de a-i obișnui pe oameni cu un limbaj pur și de a genera sentimente nobile.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

CERVANTES, Saavedra Miguel de (1547-1616)

Scriitor spaniol. Studii la universitățile din Alcala și Salamanca. Deși de timpuriu pasionat de literatură, C. se dedică unei aventuroase cariere militare (participant la bătălia navală de la Lepanto în 1571, prizonier în Algeria, între 1575-1579), reușind în timpul campaniilor din Italia să-și formeze o cultură literară prin lecturi din Horațiu, Virgiliu, Tasso, Castiglione. Revenit în Spania, C. începe să publice versuri ocazionale, un roman (*Galateea*), interludii

dramatice. În 1605 apare partea întâi a capodoperei sale *Don Quijote* (partea a doua va vedea lumina tiparului în 1616). În 1613 apar *Nuvelele exemplare*, o culegere de povestiri moralizatoare. Romanul *Muncile lui Persiles și Sigismonde*, operă apărută postum, constituie testamentul poetic al lui C. în teatru, el a fost adept al dramaturgiei de tip clasic, spre deosebire de Tirso de Molina și Lope de Vega.

Don Quijote de la Mancha

PARTEA ÎNTÂIA CAPITOLUL XLVII

(...) Ce să mai zic de felul cum se păstrează unitatea timpului - când pot sau ar putea să se petreacă acțiunile reprezentate - altceva decât că am văzut o comedie începând, - la primul act, în Europa, urmând cu al doilea în Asia și sfârșindu-se cu al treilea în Africa?

Ba încă, poate că, de-ar fi fost să aibă patru acte, și-ar fi tras cortina în America, petrecându-se astfel în toate cele patru vânturi ale lumii! Și dacă-i adevărat că imitarea naturii e cel dintâi lucru ce trebui ținut în seamă într-o comedie, cum e cu puțință să se mulțumească o minte, fie și mediocră, cu faptul că într-o acțiune care, chipurile, s-ar fi petrecut pe vremea regelui Pepin și a lui Carol cel Mare, personajul principal poate fi împăratul Heraclie, cel care a intrat cu crucea în Ierusalim, punându-i-se pe seamă și cucerirea sfântului mormânt, isprava lui Godefroy de Bouillon, când sunt o groază de ani de la unul până la celălalt? Și cum e cu puțință ca o comedie care se întemeiază pe închipuiri să le atribuie un caracter de adevăr istoric, amestecând faptele petrecute unor persoane diferite în epoci diferite, și toate acestea nu după vreun plan, care să poată părea adevărat, ci cu erori vădite și cu totul de neiertat? (...) Și n-ajunge, spre a ne putea dezvinovăți, să spunem, că ținta principală a statelor bine orânduite, atunci când îngăduie să se dea publicului piese de teatru, este să ofere acestuia zăbava desfătătoare a unui răstimp de cuviincioasă destindere, distrăgând-o în același timp de la plictisul și proasta stare ce ia naștere din trândăvie; nici că, de vreme ce la asta duce orice comedie, bună sau rea, numai e de ce pune îngrădiri prin reguli, strângându-i în chingi pe cei care le compun ori joacă, ca să le facă așa cum ar trebui făcute, căci, așa cum am mai spus, prin oricare din ele poți atinge ținta la care năzuiești. La asta eu aș răspunde că scopul urmărit poate fi atins mult mai bine, fără să încapă măcar comparație, prin comediile de bună calitate decât prin cele proaste; pentru că, după ce ai văzut o piesă artistic compusă și bine gândită, plină de la teatru înveselit de glume, instruit de adevăruri, uimit de întâmplări, înțelept de vorbele cu șarț, știind să întâmpini intrigile și înnobilit la suflet de pilde, urând viciul și îndrăgind virtutea, pentru că toate aceste simțăminte trebuie să le deștepte o piesă de teatru în sufletul celui ce ia parte la spectacol, oricât de bădăran și de necioplit ar fi; și este peste orice puțință ca o comedie, care ar avea toate aceste însușiri, să nu te destindă, înveselească, mulțumească și îndestuleze cu mult mai mult decât aceea care ar fi lipsită de ele, așa cum sunt lipsite cea mai mare parte din cele ce se joacă de obicei în zilele noastre. Și asta nu-i din vina poetilor care

le scriu, pentru că sunt unii dintre ei care știu foarte bine prin ce greșesc, după cum știu mult mai bine ce ar trebui să facă; dar cum piesele de teatru au devenit marfa ce se poate vinde, ei își spun că teatrele nu le-ar da doi bani pe ele de n-ar fi croite după tiparul la modă; așa că încearcă și poetul să facă și el cât mai pe placul proprietarului de teatru care urmează să-i plătească lucrarea! Că e adevărat ceea ce spun, se poate vedea din nenumăratele comedii pe care le-a scris un talent mai mult decât fericit din câte a născut țara noastră, cu atât duh și cu atâta har, cu un vers atât de elegant și cu sentințe atât de grave, pe lângă că sunt lucruri bine spuse, în sfârșit, cu atâta elocvență și cu un stil atât de nobil, încât s-a umplut lumea de faima numelui său. Totuși, vrând să facă pe gustul comedianților, nu toate au ajuns, cum au ajuns unele, la gradul de desăvârșire ce li s-ar cere...

(Din voi.: *Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, ELU, 1965.
Trad. de Ion Frunzetti și Edgar Papu.)

TIRSO DE MOLINA (1583-1648)

Scriitor spaniol. A studiat la Madrid și Alcalá de Henares. În 1600 este novice la mănăstirea Merced din Guadalajara, apoi profesor, între 1615-1617. La Madrid îl cunoaște pe Lope de Vega și ia poziție împotriva gongorismului. În 1635 e numit de Papă cronicar general al ordinului de la Merced și, ca urmare, scrie *Istoria generală a Maicii Domnului de la Merced* (1639). Din 1645 e stareț al mănăstirii Almazan. A publicat peste trei sute de comedii în 14 ani, printre care: *Grădinile din Toledo*, *Gelosul prudent*, *Cum trebuie să fie prietenii*, *Timidul la curte*, *Don Gil de Ciorap Verde* etc. Dintre tragedii se remarcă: *Îndrăgostiții din Teruel*, *Blestemul necredincios*, *Don Juan*, *Înțelepciunea unei femei*. Dramaturgia sa se caracterizează printr-o versificație variabilă, de la vers octosilabic la „romancero”. Este partizanul teatrului liber neclasic, teoretizat în *Livezile din Toledo* - 1624, o apărare a dramaturgiei lui Lope de Vega împotriva atacurilor lui Cervantes.

Livezile din Toledo

(...) Mi se pare că poziția câștigată de piesele spaniole, moderne, care sunt comparabile cu cele ale Antichității, marchează un pas distinct înainte, chiar dacă nu iau în considerare principiul cardinal al maeștrilor. Ce importanță are dacă acești maeștri susțineau că o piesă trebuie să reprezinte o acțiune care să se poată desfășura logic într-un interval de douăzeci și patru de ore? Că nepotrivire mai mare poate să existe decât aceea când într-un interval atât de scurt un amant discret se îndrăgostește de o doamnă prudentă, o curtează, îi declară dragostea lui, o pețește - toate acestea într-o singură zi, dacă vreți, și după ce o cere pentru a doua zi, trebuie neapărat să se căsătorească cu ea în aceeași seară? Că posibilitate există aici de a stârni gelozia, disperarea, de a da speranță îndrăgostitului și de a zugrăvi toate

celelalte incertitudini și accidente fără de care dragostea devine un lucru fără importanță? Sau cum poate un îndrăgostit să pretindă că este constant și loial dacă nu i se dau mai multe zile - luni sau chiar ani - în care el să-și poată dovedi statornicia?

(...) După cum cineva citește o povestire de câteva pagini cuprinzând evenimentele unei perioade prelungite și desfășurându-se în mai multe locuri, tot astfel și spectatorul la un spectacol - care este imaginea și reprezentarea acțiunii din povestire - o poate vedea interpretând, reliefând frământările îndrăgostiților și zugrăvind veridic ceea ce li se întâmplă. Așadar, întrucât aceste lucruri nu se pot întâmpla în intervalul unei singure zile, dramaturgul trebuie să considere că toate lucrurile se petrec așa cum le înfățișează el, pentru ca acțiunea să fie perfectă. Nu în zadar poezia e numită un tablou viu, imitând tabloul pasiv, care pe spațiul restrâns al unei suprafețe plane arată perspectiva și distanța în așa fel încât să creeze privitorului iluzia realității. Și dacă mi se răspunde că noi cei de aceeași meserie avem datoria față de predecesori de a le menține intacte principiile eu voi răspunde că deși datorăm măștrilor toată venerația pentru că au luptat cu greutatea inerentă tuturor lucrurilor la începutul lor, este totuși incontestabil că în perfecționarea invenției lor (lucru necesar și în același timp ușor), numai geniul este acela care știe, atunci când legile fundamentale nu mai ajută, cum să schimbe accidentul, îmbunătățindu-l prin experiență. În aceasta constă deosebirea între Natură și Artă: ceea ce a început cea dintâi nu poate fi schimbat. Între alte schimbări, specia rămâne constantă (...).

Contează oare cât de mult poate schimba drama legile strămoșilor săi, amestecând ingenios tragedia și comedia și producând un tip interesant de piesă din cele două?

(Din voi.: *Meneiulez y Pelayo* — *Historia de las ideas esteticas en Espana*, V - Ed. Madrid, 1890. Trad.: L.C.)

LOPE DE VEGA, Lope Felix de Vega Carpio (1562-1635)

Scriitor spaniol. Studii la Academia Regală și la universitatea *Alcalá de Henares*. Producția literară a lui L. cuprinde toate genurile literare: teatru, roman, poeme epice și didactice, epopei burlești, poezie lirică. A scris într-un stil anticlasicizant, refuzând încadrarea în normele rigide ale „unităților”, peste 1 800 de piese de teatru, dintre care capodoperele *Perihulez*, *Fântâna turmelor*, *Căinele grădinarului* etc. *Arta nouă* este un text teoretic în favoarea artei libere, populare, care va avea un puternic ecou în Romantism.

Arta nouă de a scrie comedii în zilele noastre

1. Voi îmi porunciți, spirite nobile, floare a Spaniei - care veți întrece în curând în această adunare și renumită academie faimoasele academii nu numai din Italia (...) dar chiar și din Atena (...) să vă scriu o artă a dramei care este astăzi pe placul mulțimii.

2. Acest subiect pare ușor și ar fi ușor pentru oricare dintre voi care ați scris foarte puține comedii dar care știți mult mai multe despre arta de a le scrie și despre toate aceste lucruri; ceea ce îmi îngreunează situația în această sarcină este că eu le-am scris fără artă.

3. Nu pentru că n-aș fi cunoscut preceptele; har Domnului, încă pe vremea când eram un începător în ale gramaticii am parcurs cărțile care tratau despre acest subiect, înainte de a fi văzut soarele răsărind și apunând de zece ori;

4. Ci pentru că am aflat în fine că în această vreme în Spania comediile nu sunt scrise așa cum cei ce le-au răspândit în lume considerau că ele ar trebui scrise, ci mai curând așa cum le-au făcut mulți indivizi neciopliți care au întărit mulțimea în ignoranța ei; și astfel ele s-au înrădăcinat sub această formă, așa încât cel ce scrie astăzi cu artă, moare fără faimă și răsplată; căci obișnuința poate face mai mult printre cei lipsiți de lumina artei, decât rațiunea și forța.

17. Tragedia amestecată cu comedia și Terențiu cu Seneca, va face ca o parte să fie gravă iar alta ridicolă; această variație provoacă multă plăcere, iar natura ne este un bun exemplu căci tocmai prin această variație ea este frumoasă.

18. Țineți minte că subiectul trebuie să conțină numai o singură acțiune, având grijă ca povestea să nu fie în nici un caz episodică. Mă refer la introducerea altor lucruri străine de acțiune principală; de asemenea trebuie omis tot ce ar putea distruge caracterul unitar al contextului. Este inutil să optăm pentru perioada de o singură zi deși Aristotel o cere; (...) ea (acțiunea) trebuie să se desfășoare într-un timp cât mai scurt, cu excepția cazului când poetul scrie o istorie în care trebuie să treacă câțiva ani. Acest interval el îl poate așeza în pauza dintre acte, în care timp, dacă este necesar, personajul poate face o călătorie (...).

20. Subiectul o dată ales, scrieți în proză și împărțiți materialul în trei acte de timp, având grijă, dacă se poate, ca în fiecare dintre ele să nu se depășească intervalul unei zile. (...); este necc- sar să existe o legătură de la început și până când acțiunea coboară către sfârșit, dar nu trebuie să se permită ca intriga să fie dezlegată înainte de ultima scenă, căci mulțimea, cunoscând sfârșitul, se întoarce cu fața spre ieșire și cu spatele spre ceea ce a urmărit timp de trei ore față în față; căci nimic nu mai este de aflat în ceea ce apare evident. (...)

23. Dacă trebuie să vorbească un rege, imitați pe cât posibil gravitatea regelui; dacă vorbește un înțelept - observați o modestie sentențioasă; descrieți pe îndrăgostiți prin acele pasiuni care mișcă puternic pe cei care îi privesc; tratați monoloagele în așa fel încât cel ce le spune să fie cu totul transfigurat și, transformându-se, să-i schimbe și pe spectator. (...) Femeile să nu-și neglijeze caracterul, iar dacă își schimbă costumul s-o facă justificat, căci travestirea în

bărbat este de obicei foarte gustată. (...) Pe scenă trebuie să se petreacă numai lucruri verosimile. Servitorii nu trebuie să vorbească despre lucruri înalte. (...) în nici un caz un personaj nu trebuie să se contrazică singur. (...). Scenele să se încheie cu o epigramă, o glumă sau un vers elegant. în actul I expuneți cazul. În actul II împlețiți evenimentele, așa încât până la mijlocul actului III spectatorii să nu poată ghici deznodământul. întotdeauna să înșelați așteptările, așa ca să se petreacă cu totul altceva decât s-a crezut. Potriviți-vă versul după subiectul tratat. (...)

24. (...) Echivocul și incertitudinea provenind din ambiguitate au plăcut întotdeauna mulțimii, pentru că fiecare gândește că numai el singur înțelege ceea ce spune celălalt. Dar și mai bine sunt subiectele în care onoarea joacă un rol important, deoarece ele au impresionat întotdeauna; totodată tratați despre fapte virtuozice deoarece virtutea este iubită pretutindeni. (...)

28. Dar dintre toți, pe nimeni nu pot numi mai barbar ca pe mine însumi, deoarece sfidând arta îndrăznesc să emit precepte și în același timp mă las purtat de curentul vulgar, fapt pentru care Italia și Franța mă califică drept ignorant. Și totuși apăr ceea ce am scris știind că, deși poate ar fi fost mai bine într-un alt mod, ele n-ar fi avut căutarea pe care au avut-o; căci uneori ceea ce contravine justeței, tocmai din acest motiv place mai mult.

(Din voi.: *Dramatic Theory in Spain* by H.J. Chaytor;
Cambridge, 1925. Trad.: L.C.)

SERLIO, Sebastiano (1475-1554)

Arhitect italian, autorul unui tratat de arhitectură, din care un capitol se referă la problemele perspectivei în teatru și ale cărui idei vor fi reluate și de Sabbatini.

A doua carte de perspectivă

În ce privește întocmirea planului Teatrelor și al Scenelor rămâne de tratat acum, în special, modul în care acestea trebuie supuse perspectivei; iar potrivit cu aceasta sunt de cunoscut trei tipuri:

- Comică pentru reprezentarea Comediilor;
- Tragică pentru Tragedii;
- Satirică pentru Satire.

Mă voi descotorosi în primul rând de cea comică, și ca s-o fac, e necesar să presupunem că locuințele trebuie să fie reprezentative pentru persoane particulare, precum burghezi, oameni de lege, negustori, clerici și alții dintr-o categorie asemănătoare...

E necesar ca mânuitorul lor, printr-o judecată exactă, să facă o alegere între casele care trebuie să fie mai joase decât altele, și pe care el să le plaseze în planul întâi, pentru ca acelea mai mărețe să apară în spate...

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MT1.)

SABBATINI, Nicola (1574-1654)

Arhitect italian, autorul lucrării *Practica fabricării scenelor și mașinărilor de teatru* (1638), în care S. se ocupă de aproape toate posibilitățile de obținere a efectelor în spectacolul teatral al epocii.

Practica fabricării scenelor și a mașinărilor de teatru

Când se va pomi la schițarea colorării unei scene, va trebui mai întâi să se cadă de acord asupra rânduiri luminilor și umbrelor, după care se va stabili locul de unde să se facă luminarea.

În această privință, păreri sunt diferite. Unii vor ca lumina să vină din față, adică din sală. Alții, din partea opusă, adică din fundul scenei. Să vedem pentru cei din prima categorie, care cer să se aducă lumina din sală. Vom spune că, dacă o folosim astfel, scena va ajunge să fie peste măsură de luminată, aproape decolorată, încât cei pe care îi avem în vedere nu vor avea nici o plăcere și nu vor discerne deloc elementele distinctive.

Dacă lumina vine din direcție opusă, cum vor unii, scena va fi atât de supărător de întunecată, încât degeaba vor arde multe lumânări, ea nu va da vreodată satisfacție spectatorilor, pentru că lor li se va părea că discern cu greu elementele și fără nici un fel de plăcere.

Dar dacă se va trimite lumina din una din laturile scenei, fie din dreapta, fie din stânga, casele, perspectiva mediană, solul - tot decorul, să zicem - va apărea la lumină mult mai bine decât în oricare din cele două cazuri precedente, și capabil să producă spectatorilor o plăcere totală, pentru că el va prezenta lumini și umbre atât de exact repartizate încât aspectul său va fi mult mai plăcut.

(Din voi.: *Practique pour fabriquer scenes et machines de théâtre*,
Ed. Neufchâtel, 1942. Trad.: MTL.)

VOSSIUS, Gerardus Johannis (1577-1649)

Erudit olandez, filolog de mare reputație în epocă. Cele mai cunoscute lucrări ale sale sunt *Natura ac constitutione* și *Despre arta poetică*.

Despre arta poetică

CARTEA A II-A. CAPITOLUL XI

„Curățirea și alinarea sufletului de patimi de acest fel.“ înțelegem (pentru a nu menționa decât una singură dintre diversele purificări de patimi) că oamenii, văzând nenorocirile în care au căzut odinioară mari suflete, învață să suporte mai ușor nenorocirile prezente.

CARTEA A II-A. CAPITOLUL XIII

(...) E permis să se adauge adevărului o mulțime de ficțiuni; numai că nu e permis să se inventeze în întregime fabula tragică (...) E important să se vegheze cu mare grijă la verosimilitatea subiectului tragic; pentru că în teatru faptele nu sunt doar povestite, ca în epopee: ele sunt și reprezentate. Dacă totuși trebuie prezentat un fapt admis de rațiune, aceasta să se întâmple în afara fabulei, adică în episod. (...) Când spun că evenimentele tragediei trebuie să rămână conforme cu ceea ce ne-au transmis anticii, înțeleg prin asta că e vorba doar de argumentul principal. Pentru că în celelalte părți fiecare poate introduce ficțiunea, cu condiția să se acorde cu tema primară.

CARTEA A II-A. CAPITOLUL XXI

Atât de multe opere, produse de noi prin imitarea anticilor, arată îndeajuns că e posibil să se compună un poem, și să se compună cu artă, care să fie de un gen intermediar între tragedie și comedie, și care din acest motiv poate fi numit tragi-comedie astfel a făcut - așa cum am mai spus-o - Plaut.

(Din voi.: *La Tragedie*. Lib. Armând Colin, col. „U“, Paris, 1964. Trad.: MTL.)

PASCAL, Blaise (1623-1662)

Filosof, om de știință, scriitor francez. Contribuții esențiale în matematică (geometrie, calcul infinitesimal, teoria numerelor, calculul probabilităților, aritmetică) și fizică (presiunea atmosferică, echilibrul lichidelor). Oscilând între raționalism și misticism, influențată de jansenism, gândirea filosofică a lui Pascal demonstrează superioritatea omului ca ființă gânditoare a universului, în ciuda imperfecțiunilor sale morale (*Provinciale*, 1656-1657, *Cugetări* - publicate postum în 1670). Contribuind la învierea limbii franceze printr-o exprimare simplă și limpede, opera literară a lui Pascal e pătrunsă de spiritul clasicismului.

Cugetări

Toate marile distracții sunt primejdioase pentru viața creștină; dar dintre toate acelea pe care lumea le-a inventat, nimic nu e mai de temut decât comedia. Aceasta e o reprezentare atât de firească și de delicată a pasiunilor pe care le tulbură și le atâță în sufletul nostru, mai cu seamă pe cea a iubirii; mai ales atunci când e reprezentată ca foarte neprihănită și foarte cinstită. Căci cu cât ea pare mai nevinovată sufletelor nevinovate, cu atât mai mult sunt acestea mișcate.

(...) Astfel, omul pleacă de la o comedie cu inima atât de plină de toate frumusețile și de toate gingășiile iubirii, cu sufletul și spiritul atât de încredințate de nevinovăția sa, încât e perfect pregătit să încerce primele sale senzații, sau, mai curând, să caute prilejul să le facă să se nască în inima cuiva, pentru ca să simtă aceleași plăceri și aceleași sacrificii pe care le-a văzut atât de

bine zugrăvite în comedie.

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTL.)

CORNEILLE, Pierre (1606-1684)

Dramaturg francez, născut la Rouen, fiu de avocat, el însuși mai întâi jurist. Prima piesă a sa reprezentată (*Melite* - 1628) are un mare succes. Urmează, apoi, comedia *Iluzia comică* și tragi-comedia *Cidul* (1636), care declanșează disputa cu Academia, din care avea să iasă învingătoare; în cele din urmă - estetica clasică. În tragedii (*Horace* - 1640, *Cinna* - 1641, *Polyeucte* - 1642, *Rodogune* - 1645 etc.), C. creează eroi stăpâniți de sentimentul onoarei și de glorie, implicați în conflictele dintre datorie și pasiune, pe care le depășesc prin rațiune, voință și virtute.

La ediția din 1660 a operelor sale, C. publică și trei „discursuri” în care sunt cuprinse ideile sale teoretice de tip clasic privitoare la teatru: *Discurs despre utilitatea și părțile poemului dramatic*, *Discurs despre tragedie* și *Discurs despre cele trei unități*.

Discurs despre cele trei unități

...accastă explicație a unității de acțiune nu vrea să spună că tragedia nu trebuie să arate la teatru decât o singură acțiune. Acca pe care poetul o alege pentru subiectul său trebuie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit; și aceste trei părți nu numai că sunt tot atâtea acțiuni care conduc la cea principală, dar, pe lângă aceasta, fiecare dintre ele poate să conțină mai multe cu aceeași subordonare. Nu trebuie să existe decât o acțiune com- pletă care să lase în liniște sufletul auditorului; dar ea nu poate s-o facă decât prin altele câteva imperfecte, care îi servesc drept impulsuri și îl țin pe acest auditor într-o nesiguranță plăcută. Aceasta trebuie să se întâmple în finalul fiecărui act pentru a da continuitate acțiunii.

...e necesar ca fiecare act să lase să se aștepte ceva care se va întâmpla în cel care-l urmează...

...Mulți defaimează această regulă pe care o numesc tiranică și ar avea dreptate, dacă ea nu s-ar baza pe autoritatea lui Aristotel; dar ceea ce ar trebui s-o facă să fie acceptată, ar fi rațiunea firească care să-i servească drept sprijin. Poemul dramatic e o imitație, sau, mai exact, tabloul acțiunilor oamenilor; și e neîndoielnic că tablourile sunt cu atât mai excelente cu cât seamănă mai bine cu originalul. Reprezenția durează două ore și ar semăna perfect dacă acțiunea pe care ea o reprezintă nu ar pretinde mai mult pentru realitatea sa. Astfel nu ne vom opri nici la douăsprezece nici la douăzeci și patru de ore; ci vom restrânge acțiunea poemului la cea mai scurtă durată posibilă pentru ca reprezentarea ei să semene cât mai bine și să fie cât mai perfectă.

Jurisconsulții admit ficțiuni în drept; și eu aș vrea, după exemplul lor, să introduc ficțiuni în teatru, ca să stabilesc un loc teatral care să nu fie nici apartamentul Cleopatrei, nici al lui Rodogune din piesa cu același titlu, nici cel al lui Phocas, Leontine sau Pulcherie din *Heraclius*, ci o sală în care dau aceste apartamente, căreia i-aș conferi două privilegii: unul, prin care oricine dintre cei care vorbesc acolo să presupună că vorbește în același secret ca și când ar fi în camera sa; celălalt, prin care, în locul ordinei comune, apare uneori o cerință, ca aceia care umplu teatrul să vină să-i găsească pe cei care sunt în cabinetul lor ca să le vorbească, ci putând să-i întâlnească la teatru fără să atingă această cerință, în scopul de a păstra unitatea de loc și legătura dintre scene...

...Le vine ușor celor speculativi să fie aspri; dar dacă ei ar vrea să ofere publicului zece sau douăsprezece poeme de acest fel, ar lărgi poate regulile mai mult chiar decât am făcut-o eu, de îndată ce ar recunoaște din experiență ce constrângere aduce după sine exactitatea lor și câte lucruri frumoase le alungă aceasta din teatrul nostru.

(Din. voi.: *La Tragedie*, Lib. Armând Colin, 1964. Trad.: MTL.)

RACINE, Jean (1639-1699)

Dramaturg francez. Studii la colegiul din Beauvais, la mănăstirea jansenistă Port-Royal și la colegiul din Harcourt. Istoric oficial, alături de Boileau, al regelui Ludovic XIV, *R.*, care a păstrat toată viața, în ciuda unor neînțelegeri temporare, legături cu Port-Royal, scrie o *Scurtă istorie a Port-Royal-ului*, publicată postum. Autor de versuri ocazionale (*Nim fa Senei* - 1660, *Idilă despre pace* - 1685), *R.* s-a impus ca cel mai reprezentativ autor al teatrului clasic francez, căruia îi conferă o inegalabilă rigoare dramatică, înnobilită de fiorul poeziei tragice. Eroii racinieni sunt dominați de patimi puternice, „iubirea fiind (la ei) pasiunea tragică prin excelență”. Tragicul e determinat de destinul temperamental al personajelor. Dintre piesele sale notăm *Thebaide* (1664), *Alexandre* (1665), *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Berenice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigenie* (1675); *Phedre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691). *R.* a scris o singură comedie - *împricinații* (*Les Plaideurs* - 1668).

Prefață la *Berenice*

(...) Nu este deloc o necesitate ca într-o tragedie să existe sânge și moarte, este suficient ca acțiunea să fie măreață, ca actorii să fie eroici, ca pasiunile să fie dezlănțuite și ca în toate cele să se simtă acea tristețe maiestruoasă care face tot farmecul tragediei.

(...) De mult am dorit să încerc dacă pot face o tragedie cu acea simplitate a acțiunii care era atât de mult pe gustul celor vechi (...) Și nu

trebuie să credem că această regulă se bazează doar pe fantezia celor care au enunțat-o. În tragedie ne poate mișca numai ceea ce este verosimil.

(...) Unii cred că această simplitate este o lipsă de inventivitate. Ei nu se gândesc că orice invenție înseamnă, dimpotrivă, de a face ceva din nimic, și că tot acest număr mare de incidente a fost întotdeauna refugiul unor poeți al căror talent era lipsit de acea bogăție și forță necesară pentru a atașa interesul spectatorilor lor timp de cinci acte la o acțiune simplă, susținută de violența pasiunilor, de frumusețea sentimentelor, de -eleganța expresiei.

(...) Regula principală (a tragediei) este de a plăcea și de a mișca.

Prefață la *Fedra*

5

(...) Ceea ce pot să asigur este că n-am mai scris o piesă în care virtutea să fie mai mult pusă în lumină ca în aceasta. Cele mai mici greșeli sunt pedepsite. Chiar și numai gândul crimei este privit cu aceeași oroare ca și crima însăși. Slăbiciunile dragostei trec drept slăbiciuni adevărate. Pasiunile nu sunt aduse în fața ochilor decât cu scopul de a arăta întreaga dezordine pe care o pricinuiesc; iar viciul este zugrăvit peste tot cu culorile ce-l fac cunoscut și urât în toată monstruoșitatea sa. În aceasta constă de fapt scopul ce trebuie să și-i propună orice om care lucrează pentru public. Și aceasta era ceea ce aveau în vedere înainte de toate primii poeți tragici. Teatrul lor era o școală în care virtutea nu era mai prost predată decât în școlile filosofilor. De altfel, însuși Aristotel a acceptat să formuleze regulile poemului dramatic, iar Socrate, cel mai înțelept dintre filosofi, nu disprețuia să se ocupe de tragediile lui Euripide. Ar fi de dorit ca lucrările noastre să fie tot atât de solide și tot atât de pline de învățăminte folositoare ca și acelea ale acestor poeți. Aceasta ar fi poate un mijloc pentru a reconcilia tragedia cu o mulțime de persoane celebre prin credința și doctrina lor, care au condamnat-o în ultima vreme și care ar judeca-o fără îndoială mai favorabil dacă autorii s-ar gândi în egală măsură atât să-i instruiască pe spectatorii lor, cât și să-i distreze, și dacă ar urma în aceasta adevărata intenție a tragediei.

(Din voi.: Racine, *Theâtre*, La Pleiade, Paris, 1931. Trad.: L.C.)

CHAPELAIN, Jean (1595-1674)

Poet și critic francez. Protejat al cardinalului Richelieu, C. devine criticul literar oficial al epocii. Studii de latină, greacă, italiană și spaniolă. La sugestia sa, Richelieu fondează Academia Franceză (1637). Poet modest, dar considerat un timp ca geniu continuator al lui Homer și Virgiliu, C. este autorul unor ode grandilocvente (*Odă lui Richelieu*, 1633), al unor poeme clasicizante (*Julie*) și al unui poem epic, grandios în intenții, dar ratat artistic (*Fecioara sau Franța eliberată* - 1656). Traducător al lui Mareo Aleman (*Guzman de Alfarache*),

Sentimentele Academiei asupra Cidului - 1637, prefigurează doctrina teatrală clasicistă.

Discurs despre poezia reprezentativă

Poezia dramatică sau reprezentativă are ca obiect imitația acțiunilor omenești, drept necesară - verosimilitatea, și pentru perfecțiune - miraculosul.

Din amestecul judicios al verosimilului cu miraculosul apare valoarea operelor din cadrul acestui gen, iar cele două elemente aparțin invenției.

În tragedie, care e cea mai nobilă dintre toate piesele teatrului, poetul imită acțiunile unor oameni nobili al căror sfârșit e nefericit și care nu sunt nici foarte buni, nici foarte răi.

În comedie, el imită acțiunile celor de condiție joasă, sau cel mult mediocră, al căror sfârșit e fericit.

Tragi-comedia era cunoscută de antici sub numele de tragedie cu sfârșit fericit, așa cum e „Ifigenia în Taurida“. Francezii moderni au adus-o la modă, dar și prin personaje, și prin întâmplări au făcut-o să țină mai mult de tragedie decât de comedie.

În acțiunile oamenilor, poezii imită, în afară de evenimente, obiceiuri diverse și diverse pasiuni.

Ei au grijă să-i facă pe fiecare personaj să vorbească în funcție de condiția sa, de vârstă și de sexul său; și numesc bună-cuviință nu ceea ce este demn, ci ceea ce convine personajelor, fie ele bune sau rele, așa cum au fost introduse în piesă.

Anticii n-au avut niciodată în tragediile și comediile lor decât o acțiune principală, la care se raportau toate celelalte, și aceasta nu era altceva decât unitatea de acțiune. Ei au oferit acțiunii dramatice, pentru cea mai mare desfășurare a ei, intervalul unei zile, ceea ce se numește regula celor douăzeci și patru de ore.

Au fixat desfășurarea reprezentației pe un singur loc, ceea ce se numește unitatea scenică.

Toate acestea, bazându-se pe condiția verosimilității, fără de care spiritul n-ar fi nici emoționat, nici convins.

Rânduială acțiunii stă în expunerea începutului întâmplării, a complicării și a dezvoltării ei.

Efectul cel mai demn și mai plăcut al unei piese de teatru e ca prin conducerea ei meșteșugită spectatorul să fie în așa fel captivat, încât să fie neliniștit în ceea ce privește sfârșitul și să nu-și dea seama cum se va termina întâmplarea (...)

Mi se pare absolut necesar ca nici un actor să nu intre sau să iasă din scenă fără să aibă un motiv s-o facă.

(Din voi.: *Opuscules critiques*, ed. de A.C. Hunter, Droz, 1936.
Trad.: MTL.)

AUBIGNAC, François Hedelin (abbe d') (1604-1676)

Scriitor și critic dramatic francez. Participant la numeroase polemici literare ale timpului, A. este partizanul ideilor aristotelice despre teatru, autor al operelor teoretice *Practica teatrului* (1666) și al tragediei *Tenobia* (1647).

Practica teatrului

(...) Așadar, succesul cu care se laudă atât de mult unii este departe de a contrazice regulile scenei, ci dimpotrivă le consolidează autoritatea. Căci aceste reguli, nefiind altceva decât o artă de a crea incidentele cele mai interesante, ce plac prin decența și caracterul lor veridic, devine evident cât sunt ele de necesare, din moment ce, printr-un consimțământ comun, tot ce este în conformitate cu ele se bucură de aprobare, iar tot ce se abate de la ele este într-o anumită măsură condamnat.

(...) Regulile scenei nu desființează nicidecum incidentele cele mai importante ale unei povești, ci ne sugerează cum să ajustăm împrejurările acțiunii, timpul și locul, în așa fel ca să nu contravenim nici unei aparențe de probabilitate, și totuși să nu le reprezentăm întotdeauna cum sunt ele în poveste, ci așa cum ar trebui să fie, adică numai cu ceea ce este acceptabil în ele. Deci acesta este scopul pe care trebuie să-l urmărim.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de (1614-1703)

Scriitor francez. Militar de carieră, distins în campaniile prințului de Conde, S.-E. abandonează meșteșugul armelor în chiar anul numirii sale ca mareșal al ducelui de Gramont. Atras de literatură, compune *Comedia Academiștilor pentru reforma limbii franceze* (1643). Autor al unui pamflet anti-Mazarin (cardinal al Franței), condamnat la închisoare, S.-E. se refugiază în Anglia, unde va deveni bun prieten al regelui Carol al II-lea și al succesorului său, Wilhelm de Orania. Spirit independent, om de gust, ateu și nonconformist, S.-E. este autorul unor mici scrieri pe teme morale (*Operas* - 1677), dar, mai ales, al unor inteligente studii dedicate teatrului: *Despre caracterele tragediei* - 1674, *Despre tragedii* (1677), *Despre comedia italiană* (1677), *Despre comedia engleză*, (1677), *Apărarea unor piese ale d-lui Corneille* (1692). Prieten al marilor filosofi olandezi Spinoza, Heinsius, Vossius.

Despre tragedia antică și modernă

Trebuie să recunoaștem că *Arta Poetică* a lui Aristotel este o operă remarcabilă; dar cu toate acestea nimic nu este atât de perfect în ea încât să fie valabilă pentru toate popoarele și toate epocile. Descartes și Gassendi au

descoperit adevăruri care erau necunoscute lui Aristotel. Corneille a descoperit frumuseți pentru scenă de care Aristotel nu a avut idee, și după cum filosofi noștri au găsit erori în *Fizica* lui, poeții noștri au scos la iveală greșeli în *Poetica* lui, cel puțin din punctul de vedere actual, luând în considerare marile schimbări pe care le-au suferit lucrurile de atunci încolo (...)

Reprezentările noastre teatrale nu sunt subordonate acelorași împrejurări ca acelea ale anticilor, deoarece frica la noi nu merge niciodată atât de departe încât să trezească acea groază superstițioasă cu efecte atât de rele asupra curajului. În general vorbind, frica la noi este altceva decât un fel de încordare agreabilă care poate fi numită o stare de suspensie a minții; este un fel de interes sporit pe care îl manifestă sufletul nostru pentru lucrurile ce-i atrag afecțiunea.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

OGIER, François (7-1670)

Cariera sa literară debutează printr-un atac la „Doctrina curioasă” a lui Garasse, ideile cuprinse acolo fiind reluate și în lucrarea *Judecata și cenzura doctrinei*. A scris o *Prefață*- 1628 la piesa lui Schelandre „Tirul și Sidonul”. Este și autor de poeme și al unor lucrări de critică literară. Ca și Chapelain și Boileau, utilizează, referindu-se la creația artistică, termenii de „rațiune” și „bun-gust”. Nefiind implicat direct în mișcarea de idei literare a secolului, O. a fost mai obiectiv în lupta pentru „reguli”.

Prefață la Tirul și Sidonul

(...) Pentru a evita acea nepotrivire care constă în a circumscrie într-un cadru de câteva ore evenimente foarte îndepărtate în timp, anticii au comis două greșeli tot atât de importante ca și acelea pe care au vrut să le evite: una este aceea că din prevederea justă a necesității unui mare număr de evenimente, pentru a face spectacolul interesant, ei situau într-o singură zi un mare număr de incidente și întâlniri, care probabil nu s-ar fi putut întâmpla într-un interval atât de scurt. Acest lucru devine supărător pentru un spectator cu judecată, care dorește un interval real sau imaginar între aceste întâmplări, pentru că în mintea lui el să nu descopere ceva prea nefiresc în ele, și ca să nu pară că personajele sunt comandate să apară la un moment dat ca niște *Dei ex Machina*, ceea ce era foarte adesea folosit într-un mod cu totul nepotrivit (...)

Al doilea dezavantaj pe care l-au creat cei vechi tot din dorința de a limita evenimentele tragediei la o singură zi, este necesitatea de a introduce mereu mesageri care să povestească evenimentele întâmplate în zilele precedente și sensul evenimentelor care au loc pe scenă. Așa că, aproape în toate actele, acești domni distrează publicul cu o enumerare lungă a unor intrigi complicate care pun la grea încercare răbdarea spectatorului, chiar și a celui mai binevoitor.
(...) ¹⁰

Mă limitez aici numai la poezie și spun că zelul prea mare de a-i imita pe

scriitorii antici a fost cauza pentru care cei mai buni poeți ai noștri nu au reușit să atingă reputația și măiestria celor vechi. Ei n-au ținut seama de faptul că gustul popoarelor este diferit, atât în lucrurile referitoare la minte cât și în cele referitoare la trup.

(...) Acest adevăr odată stabilit, se deschide o cale ușoară și plăcută pentru a împăca certurile ce se iscă zilnic între cei ce atacă și cei ce apără operele poeților antici.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673)

Dramaturg francez. Studii la „College de Clermont” din Paris. Actor în trupa Madeleinei Bejart, conducător apoi al unei trupe proprii - cea de la Palais Royal. *M.* este reprezentantul cel mai de seamă al comediei clasice franceze, pe care a ilustrat-o, utilizând o mare varietate a efectelor comice, de la cel ale farsei bufone până la cele ale comediei înalte, în piese ca *Prețioasele ridicole* (1659), *Școala femeilor* (1662), *Don Juan* (1665), *Mizantropul* (1666), *Avarul* (1668), *Tartuffe* (1669), *Burghezul gentilom* (1670), *Vicleniile lui Scapin* (1671), *Bolnavul închipuit* (1673).

Ideile sale teoretice privind arta teatrului sunt cuprinse în prefețele la *Tartuffe*, la *Prețioasele ridicole* și în două piese într-un act: *Critica școlii nevestelor* și *Improvizația de la Versailles*.

Prefață la *Tartuffe*

Dacă își ia cineva osteneala de a cerceta cu bună-credință comedia mea, vede fără-ndoială că intențiile mele sunt peste tot lărate vină, și că ea nu țineste câtuși de puțin să puie-n joc lucrurile ce trebuiescenerate, că am condus-o cu toată băgarea de seamă ce-mi cere gingășia materiei și că am pus toată arta și toate precauțiunile cu puțință spre a deosebi lămurit tipul fățarnicului de al adevăratului pios. Pentru aceasta, două acte întregi am întrebuițat ca să pregătesc venirea nemernicului meu. El nu-l ține pe auditor o clipă măcar în cumpăna nedumeririi: de la-nceput îl cunoști pe semnele ce i le dau: și de la un capăt la altul, o vorbă nu rostește, un gest nu face, ca să nu zugrăvească privitorului firea unui ticălos și să nu scoată în plină lumină firea adevăratului om cumsecade, cu care l-am pus în contrast.

Știu bine că, drept răspuns, domnii aceștia umblă a face lumea să creadă că nu se cuvine ca teatrul să vorbească de aceste chestiuni. (...) Dacă chemarea comediei este de-a îndrepta viața omenească, nu văd prin ce rațiune ar fi între ele unul privilegiat. Cel de care-i vorba, are în stat urmări mai primejdioase cu mult decât toate celelalte; și am văzut că teatrul are o mare putere în privința îndreptării. Cele mai bune săgeți ale unei moralizări posace sunt adesea mai puțin puternice decât ale satirei. Și nimic nu pocăiește mai bine pe cei mai mulți dintre oameni, ca oglinda betșugurilor lor. E o lovitură mare dată viațelor, când

le expui râsul obștei întregi. Ușor îndură omul muștrările, dar nu rabdă nicidecum batjocura. Acceptă să fie rău, dar nu vrea să fie ridicol.

(...) Să privim ce este comedia în sine pentru a vedea dacă merită să fie osândită. S-ar recunoaște astfel fără-ndoială că, ne- fiind altceva decât un poem ingenios care, prin învățături plăcute, îndreaptă defectele oamenilor, ea nu ar putea fi criticată fără să se facă o nedreptate. Și de am vrea să ascultăm în privința asta și mărturia antichității, ea ne-ar spune că filosofii ei cei mai renumiți au adus prinos de laude comediei - ei, care predica o înțelepciune așa de severă și care cenzurau fără preget vițiile secolului lor. Ea ne arată că Aristotel și-a-nchinat teatrului nopți de veghe și și-a dat osteneala de a strânge în precepte arta de a face comedii.

Critica Școlii Nevestelor

Dorant: (...) Dacă ne-am lua după ce spuneți, s-ar zice că regulile acestea ale artei ar fi taina-tainelor! Și, totuși, nu-s decât câteva observații la îndemâna oricui, pe care o minte sănătoasă le-a făcut asupra pricinilor ce-ar putea scădea prețul desfătării cu aceste poeme. Și aceeași judecată sănătoasă, care a făcut odinioară aceste observații, le poate face foarte lesne în fiecare zi, fără ajutorul lui Horațiu și al lui Aristotel. Aș vrea grozav să știu și eu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, este tocmai regula de-a plăcea, și dacă o piesă de teatru care și-a atins țelul acesta n-a urmat cumva drumul cel bun? Sau poate vreți să-și fure toată lumea căciula jucându-se de-a regulile, în loc să fie fiecare judecătorul plăcerii pe care i-o dă opera?

(Din voi.: *Moliere, Opere II*, ESPL.A, 1955, Trad.: Ion Frunzetti și A. Toma.)

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas (1636-1711)

Poet și critic francez. Studii de drept. Cel mai important teoretician al clasicismului în teatru (*Arta poetică* - 1674), *B.* a publicat, după pilda lui Horațiu, *Satire* (1666), *Epistole* (1674-1698), a scris un *Discurs despre satiră* (1669) și poemul comico-eroic *Le Lutrin* (1672-1683). A tradus *Tratatul despre Sublim* al lui Longinus. Numit în 1677 istoriograf al regelui, *B.* a contribuit la fixarea idealului literar al clasicismului, ilustrat de opera contemporanilor săi Racine și Moliere.

Arta poetică

CÂNTUL III

(...) Voi care pentru teatru vă arătați ardoarea,
Veniți cu versuri mândre să v-aflrmați valoarea,
De vreți piesele voastre să le vedeți jucate Și de întreg
Parisul să fie-aplaudate,
Și cari tot mai frumoase și tot mai mult privite,
Vor fi după decenii cu-atât mai prețuite.
Puneți doar pasiunea în versuri să grăiască La inimă să
meargă, s-o miște, s-o-ncălzească.

întâi chiar locul scenei ar trebui fixat.
Din Spania, de pildă, un autor veni Și anii toți i-
nchise pe scenă într-o zi:
Acolo vezi eroul în primul act copil,
Ce-ajunge-n actul ultim un moșnegel umil.
Dar noi ce ne supunem, la legea rațiunii.
Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii;
Un ioc, o zi anume, și-un singur fapt deplin Va ține pân-la
urmă tot teatrul arhiplin.
Nu pune-n scenă fapte ce-s greu de priceput:
Se-ntâmplă și-adevărul să fie necrezut.
Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncântă:
Când spiritul nu crede, nimic nu îl frământă.
Chiar tot ce nu se vede mai clar într-o lectură,

Mai bine-l înțelegem privindu-l în natură,
Dar sunt anume lucruri ce arta ni le-arată Că pot fi auzite - văzute niciodată.
Când frământarea pururi din scenă-n scenă crește La culme de-i ajunsă, ușor
se limpezește.

Un spirit nu se simte puternic zguduit Decât dacă subiectul e-n intrigă-nvelit,
Iar când deodat' secretul se face cunoscut Iși schimbă-nfațișarea în
mod neprevăzut. Stângace, tragedia, greoaie și vulgară, Născutu-s-a
din cântul și dansul de la țară Și preamărind pe Bachus în cântec,

muritorii II invocau s-aducă belșuguri în podgorii.
Acolo prin petreceri mai veseli deveneau,
Pe cântărețul meșter c-un țap îl răsplăteau. Respins fu primul care, cu drojdie
mânjit,
Cu ceata nebunească prin târguri a pornit;
Urcând în car actorii în straie zdrențăroase, înveselea mulțimea cu scene
caraghioase.
Eschil și alte roluri a introdus în cor,
Și-a potrivit o mască la fiecă actor,
Pe-un pod de scânduri teatrul, în piață ridicat, Făcu s-apară-acterul cu boforti
încălțat.
Prin geniul lui, Sofocle, înalță tragedia, Desăvârșindu-i fastul, sporindu-i
armonia,
Cu măiestrie pune și coru-n acțiune,
Din versuri noduroase îți scoate versuri bune,
Pe greci el îi înalță pe culmi de nepătruns La care slăbiciunea latină n-a ajuns.
Strămoșii urau teatrul crezându-l necurat Și mult timp fu în Franța spectacol
ignorat.
Se spune că o trupă de pelerini vulgară,
Montă-n Paris o piesă jucând-o prima oară,
Și-n a ei prostească, zeloasă simplitate,
Jucă Sfinții, Fecioara, pe Demon din pietate.
La urmă-nțelepciunea dădu-n vileag prostia.
Făcu s-arate-n jocuri toată fățărnicia, înlătură-acești doctori, apostoli din
senin;
Acum pe scenă Hector și Andromaca vin. Actorii
vechea mască o scot din jocul lor. Lăuta ține locul de
muzică și cor.
Dar dragostea, cu adâncă-i și gingașă-i simțire, în teatru și-n
romane ea pune stăpânire. Această pasiune ce-n suflete se-
adună în inimi să pătrundă e calea cea mai bună.

Unicul vostru studiu natura deci să fie,
Voi toți ce-aveți pretenții că scrieți comedie. Pe om dacă-l
vezi bine și-adânc îl cercetezi, Și-n inimile ascunse te
străduiești să vezi Când știi risipitorul cum e, sau un zgârcit,
Ciudatul, îngâmfatul, gelosul, cel cinstit,
Poți să-i arăți pe scenă făcându-i să trăiască Sub ochii noștri,
singuri aievea să grăiască. Prezintă-i pretutindeni, naivi, în
felul lor Și-i vei reda artistic, mai viu, atrăgător.
Natura e bogată-n ciudate creaturi,
Ea pune-n fiecare-anume trăsături;
Un semn, un gest o poate descoperi de-ndat'; Dar să-i
pătrundă-adâncul nu orișicui e dat. Preschimbă toate timpul:

ne schimbă și pe noi Și orice vârstă-și are plăceri, moravuri
noi.

Actorii cu nobleță pe scenă de glumesc,
A intrigei putere o cresc în chip firesc;
Iar acțiunea-n mersu-i pe-a judecății cale,
Să nu-și piardă pe scenă aplauzele sale,
Să-i fie stilul pururi plăcut și-mpodobit;
Iar gluma să o facă la timpul potrivit,
De pasiune pline, dibaci alcătuite,
Și scenele-ntre ele să fie-nlănțuite. în fiecare
glumă nu depăși măsura:
Modelul tău să fie, neconținut, natura.

(Din voi.: *Boileau, Arta poetică*, în rom. de Ionel
Marinescu, BPT, 1957)

DRYDEN, John (1631-1700)

Scriitor englez. Studii la Westminster și Trinity College din Cambridge. Autor multilateral, foarte prolific (ediția completă a operelor sale, întocmită de Walter Scott (1808, numără 18 volume), *D.* a practicat aproape toate genurile literare: satira (*Absalon și Achiophel* - 1681, *Medalia* - 1682), poemul (*Annus Mirabilis* - 1667), fabula (*Fabule vechi și noi*), tragedia (*Cucerirea Granadei, Aureng-Zeb*), comedia (*Împăratul indian, Repetiția, Totul pentru dragoste*), eseu (*Dramele istorice*). În *Eseu despre poezia dramatică* - 1668, *D.* stabilește legile compoziției teatrale. Traducător din Homer, Lucrețiu, Horațiu, Juvenal, Boccaccio, numit în 1688 „poet laureat”, istoriograf al curții regale din 1670, mare admirator al lui Shakespeare și Corneille, *D.* a avut, prin opera sa de factură clasică, o mare influență asupra literaturii engleze din secolul al XVIII-lea.

Eseu despre poezia dramatică

(..) Aristotel, într-adevăr, împarte părțile integrante ale piesei în patru. Mai întâi, *Protasis*, sau introducerea, care aruncă lumină numai asupra caracterelor personajelor și se oprește foarte puțin asupra acțiunii. În al doilea rând, *Epistasis* sau încheierea intrigii, în care piesa „se încălzește”¹¹, scopul sau acțiunea ei prinde contur și vezi ceva care îți făgăduiește o desfășurare interesantă. În al treilea rând, *Cantastasis*, numită de romani *Status*, culminația și apogeul piesei; noi am putea-o numi mai exact contralovitură, care înșală așteptările, încurcă firele acțiunii prin noi dificultăți și te lasă cu totul departe de ceea ce ai sperat la început. (...) în sfârșit, *Catastrofa*, pe care grecii o numeau *lusis*, francezii - *denouement*, iar noi - descoperirea sau deznodământul intrigii; aici vezi toate lucrurile reintrând pe făgașul lor, și o dată îndepărtate obstacolele care stăteau în calea planului sau acțiunii piesei, acestea se încheie prin acea asemănare cu adevărul și natura care lasă publicul satisfăcut cu desfășurarea ei.

(...) Dar întrucât în zilele noastre spaniolii nu admit decât trei acte într-o piesă, pe care le numesc *Jornadas*, iar italienii îi imită de multe ori, când îi condamnă pe antici eu o fac în general nu pentru că ei au în fiecare piesă cinci acte, ci pentru că ei nu s-au limitat la un anumit număr stabilit: asta este ca și cum ai construi o casă fără un model; și chiar dacă reușeau să realizeze lucruri bune, cred că trebuia să aducă sacrificii zeiței Fortuna, iar nu Muzelor.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

MILTON, John (1608-1674)

¹¹ Poet englez. Studii la colegiul „Saint-Paul” din Londra și la „Christ’s

College“ din Cambridge. Autor al unor poeme de mare sensibilitate lirică, *M.* îmbină senzualismul renascentist cu principiile morale ale puritanismului (*Allegro*, *Il Penseroso* - ambele din 1632, *Arcade*, *Comus* - 1634, *Lycidas* - 1637). Opera sa mai cuprinde pamflete antimonarhice (*Apărareapoporului englez*- 1651), scrieri filozofice (*Thesaurus linguae latinae*), istorice (*Istoria Angliei*), poemul dramatic *Samson luptând* 1671, prefăcut de eseul despre tragedie - o apărare a dramei, bazată pe teatrul grec și pe ideile Renașterii italiene. Capodopera sa literară este poemul de inspirație biblică *Paradisul pierdut* (1667), urmat de *Paradisul recucerit* (1671). Inspirat de ideile Renașterii și ale Reformei, *M.* reprezintă în poezia engleză tipul liricului intelectual, rafinat, ostil îngrădirilor religioase ale personalității umane, predicând o morală a iubirii universale.

Despre aceea specie a poemului dramatic care este numită tragedie

Tragedia, așa cum a fost compusă în vechime, a fost întotdeauna considerată ca cel mai serios, mai moral și mai instructiv dintre toate poemele; de aceea, după spusele lui Aristotel, ea era în stare, trezind mila și groaza, să purifice mintea de ac'ele pasiuni și altele asemănătoare, adică să le tempereze și să le reducă la o măsură justă într-un mod plăcut, plăcerea venind de la citirea sau vizionarea unei imitații bune a acestor pasiuni.

(...) Toate acestea sunt amintite pentru a răzbuna tragedia împotriva desconsiderării sau chiar a infamiei căreia îi este supusă astăzi în judecata multora, împreună cu alte interludii comune; acestea se întâmplă din cauza erorii pe care o comit poezii amestecând lucrurile comice cu mahnirea și gravitatea tragică, sau introducând personaje vulgare și triviale; ceea ce a fost considerat de toți oamenii cu judecată ca ceva absurd și a fost introdus în piese fără discreție, numai pentru a mulțumi publicul într-un mod nedemn.

(...) Este bine când întreaga piesă nu se prelungește dincolo de actul cinci; despre stil și unitate și despre ceea ce se numește de obicei intrigă - fie încurcată sau explicită - care nu este de fapt altceva decât o asemenea economie și construcție a fabulei care satisface cel mai bine cerințele verosimilului și ale bunului simț pot judeca cel mai bine numai acei care cunosc opera lui Eschil, Sofocle și Euripide, cei trei mari poeți tragici încă neegalați de nimeni și care constituie cea mai bună regulă pentru cei ce vor să scrie tragedii.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

CONGREVE, William (1670-1729)

Dramaturg englez. Studii la Kilkeny, apoi la Trinity Colege din Dublin și Middle Temple din Londra. Strălucit reprezentant al comediei în epoca Restaurației, C. este autorul unor piese de moravuri intrate în repertoriul comic universal: *Bătrânul holtei* (1693), *Iubire pentru iubire* (1696), *Mireasa în doliu* (1697), *Caruselul vieții* (1700). Eseul său *Asupra temperamentului în comedie* - 1689, stabilește, în spirit clasic, unele dintre canoanele genului comic în dramaturgie și, folosind metoda comparativă, detectează specificul temperamentului englez și trăsăturile prin care acesta poate deveni sursă de comic.

Despre temperament în comedie

N-așfi vrut să mă aventurez nici chiar într-o descriere simplă a temperamentului și cu atât mai puțin să-i dau o definiție, dar din moment ce m-am apucat de treaba aceasta vă voi spune că după părerea mea temperamentul este o manieră unică și inevitabilă de a acționa sau de a vorbi în orice împrejurare, manieră care este specifică și naturală unui singur individ și prin care vorbele și acțiunile sale se deosebesc de cele ale altora.

(...) S-ar putea crede că diversitatea de temperamente existente în întreaga omenire ar putea oferi un material nesfârșit în

sprijinul comediei. Dar când privim mai atent problema și reușim să distingem deosebirile de temperament, cred că ajungem la concluzia contrară. Căci dacă atribuim fiecărui om ceva propriu numai lui și un temperament specific, totuși fiecare om nu-l posedă într-o asemenea măsură încât să devină remarcabil prin el; sau chiar dacă mulți se remarcă prin temperamentele lor, totuși toate aceste temperamente pot să nu stârnească râsul. Este necesar a distinge nu numai care sunt temperamentele care stârnesc râsul, dar și cât anume, ce parte din ele să fie scoasă în lumină, cum trebuie făcut acest lucru prin scene pregătitoare și prin confruntarea lor cu alte temperamente în aceeași scenă.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

FARQUHAR, George (1677-1707)

Dramaturg englez de origine irlandeză. Studii la Trinity College din Dublin. Actor, apoi ofițer, *E* se consacră dramaturgiei abia spre sfârșitul vieții, fiind autorul unor comedii realiste de factură anticlasică: *Cuplul fidel* (1699); *Sir Harry Wildair* (1701), *Iubire și afaceri* (1702), *Gemenii rivali* (1703), *Diligență* (1704), *Ofițerul recrutor* (1706). Publică, la 1702 o ediție de versuri și proză în care include și *Discursul despre comedie*, un eseu anticlasic împotriva „unităților”.

Discurs despre comedie în raport cu scena engleză

Aristotel n-a fost poet și prin urmare nu era capabil de a da instrucțiuni în arta poeziei; a sa *Ars Poetica* nu este decât o culegere de observații desprinse din opera lui Homer și Euripide, care pot fi pur și simplu accidentale și rezultând ocazional din principiile esențiale pe care ele se bazează; fără a-și da silința de a cerceta natura poeziei, el n-a făcut decât să aduleze personalitățile de seamă din vremea sa unindu-și aprobarea cu a lor, cu acea diferență că aplauzele lor erau din toată inima, în timp ce ale lui - mult mai scolastice.

(....) Am menționat deja dificultatea de a descoperi originea oricărei arte în diversele forme pe care le ia acesta în urma unor perfecționări succesive; dar există ceva în natura comediei, chiar și în împrejurările actuale, care poartă o asemănare atât de mare cu mitologia filosofică a anticilor, încât bătrânul Esop trebuie să poarte laurii primului autor original; oricare ar fi alterările sau perfecționările ulterioare, *Fabulele* sale sunt acelea care constituie primele temelii ale comediei.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

ADDISON, Joseph (1672-1718)

Scriitor, om politic englez. Susținător al unui puritanism temperat, partizan al clasicismului, autor al unei tragedii (*Calon* - 1713), A. s-a impus ca un subtil eseist în paginile revistei „The Spectator” (Spectatorul) pe care a fondat-o, împreună cu Richard Steele, în 1711. Aici, în câteva articole, condamnă tragedia engleză pentru moralitatea ei limitată, iar în discuțiile despre tragi-comedie e riguros clasic.

Din revista „The Spectator”

Nr. 40 — Luni, 16 aprilie

Scriitorii englezi de tragedii sunt stăpâniți de ideea că atunci când reprezintă o persoană virtuoasă sau inocentă în nenorocire, ei nu trebuie să o lase până când n-o scapă din aceste neplăceri, sau o fac să triumfe asupra dușmanilor. Ei au fost induși în această eroare de o doctrină ridicolă în critica modernă, potrivit căreia ei ar fi obligați la o distribuie egală de recompense și pedepse și la o îndeplinire imparțială a dreptății poetice.

(...) Oricare ar fi necazurile și dezamăgirile pe care le-ar suferi un om bun în tragedie, ele vor produce doar o slabă impresie asupra noastră, dacă știm că în ultimul act el va ajunge la realizarea năzuințelor și dorințelor sale.

(...) în consecință, găsim că dintre tragediile noastre engleze au avut succes tocmai acelea în care favoriții publicului se prăbușesc sub loviturile nenorocirilor, iar nu acelea în care eroii scapă de ele.

. O- ^
v¹. r*

(..) Tragi-comedia, produs al teatrului englez, este una dintre invențiile cele mai monstruoase concepute vreodată de mintea unui poet. Un autor se poate gândi, desigur, să îndeplinească în același poem aventurile lui Eneas și Hudibras, și, în consecință, să scrie o asemenea bucată bălțată de veselie și tristețe. Dar absurditatea unor asemenea performanțe este atât de evidentă, încât orice insistență este de prisos.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

JOHNSON, Samuel (1709-1784)

Scriitor, erudit, moralist englez. Fondator al revistelor „The Rambler” (1750) și „Idler” (1758). Personalitate complexă, excelent orator, eseist de finețe, a scris teatru (tragedia *Irene*), studii filologice (*Dicționarul limbii*

engleze - 1755), opere critice (*Shakespeare* - 1765), romane (*Istoria lui Rasselas, prințul Abisiniei* — 1759), jurnale de călătorie (*Voiag în insulele occidentale ale Scoției* - 1775) și biografii romanțate (*Viața celor mai celebri poeți englezi* - 1780). Prin clasicismul său liberal J. e criticul cel mai reprezentativ al secolului al XVIII-lea englez. Riguros în ceea ce privește moralitatea operei de artă, dar concesiv în privința respectării regulilor.

Din revista „The Rambler”⁴⁴

Ni: 125 - Marți, 28 mai, 1751

(...) Faptul că multe reguli au fost avansate fără să se țină scama de natură sau-rațiune, aceasta o putem presupune văzând că s-a decretat în mod peremptoriu de către maeștrii antici că numai trei personaje care vorbesc pot apărea în același timp pe scenă; este o lege pe care varietatea și complexitatea pieselor moderne au făcut-o impracticabilă, iar noi o violăm fără scrupule și după cum arată experiența, fără inconveniente.

(...) Nu știu dacă acela care mărturisește a nu respecta alte legi decât legile naturii nu va fi înclinat să apere tragi-comedia, pe care, în ciuda oprobiului general, laurii ei proprii au ferit-o până acum de fulgerele criticii. Căci, în adevăr, ce este oare în această dramă mixtă, care ar putea fi condamnat de rațiune? Începerea incidentelor importante cu cele triviale, care este nu numai un fapt comun, ci și perpetuu în lume, poate fi fără îndoială permisă și pe scenă, care pretinde numai a fi o oglindă a vieții.

(...) În loc să justificăm tragi-comedia cu argumentul succeselor lui Shakespeare, ar fi poate mai bine să dăm o nouă importanță acestui geniu transcendent și descătușat care s-a putut ridica deasupra pasiunilor în glumă, care pentru a stimula sentimentele nu avea nevoie de gradarea lentă a mijloacelor obișnuite, ci a putut să umple inima cu o veselie sau tristețe instantanee și să ne schimbe dispoziția o dată cu schimbarea scenelor.

(...) Un scriitor trebuie să caute înainte de toate a deosebi natura de obicei, sau ceea ce este stabilit pentru că este just de ceea ce este just numai pentru că a fost stabilit. El nu trebuie să încalce principiile esențiale dintr-o dorință de inovație cu orice preț, dar nici să se priveze de posibilitatea de a crea frumosul potrivit concepției sale dintr-o teamă inutilă de a încălca canoanele pe care nici un dictator literar nu are dreptul de a le decreta.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

GOLDSMITH, Oliver (1728-1774)

Scriitor englez de origine irlandeză. Studii de medicină și drept la Londra și Edinburgh. Membru al „Clubului literar” condus de Samuel Johnson, G. a

scris în mai toate genurile literare: poezie filosofică (*Călătorul*— 1764), roman (*Vicarul din Wakefield* — 1764), teatru (*Omul cu inima bună* - 1768), proză epistolară (*Istoria Angliei într-o serie de scrisori* - 1764). în estetica teatrală, G. se arată a fi un adept al clasicismului. *Eseul asupra teatrului* (1772), este scris împotriva comediei sentimentale și amabile.

Eseul asupra teatrului sau o comparație între comedia de haz și sentimentală

(...) Chiar de la originile teatrului, tragedia și comedia s-au dezvoltat pe căi distincte și niciodată, până nu demult, una nu a încălcat domeniul celeilalte. Terențiu, care se pare că s-a apropiat cel mai mult de hotarul dintre ele se oprea întotdeauna în chip judicios înainte de a ajunge la un patetism adevărat.

(...) Dar, eu toată această pondere a autorității și practicii universale a trecutului, se afirmă în prezent o nouă specie de compoziție dramatică sub numele de *comédie sentimentale*, în care sunt dezvăluite mai mult virtuțile vieții particulare decât ridiculizate viciile; iar interesul nostru pentru piesă este suscitată mai mult de nenorocirile omenirii decât de greșelile ei.

(...) Chiar dacă am da acestor piese o altă denumire, aceasta nu le va îmbunătăți eficacitatea. Ele vor continua să fie un fel de producții hibride, cu toate defectele părinților lor deosebiți, marcate de sterilitate. Dacă ne permitem să facem comedia să plângă, avem același drept de a face tragedia să râdă și să punem în versuri albe glumele și replicile spirituale ale tuturor participanților la o procesiune funerară.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

COLERIDGE, Samuel Taylor (1772-1834)

Poet și critic literar englez, unul dintre cei trei poeți „lășiști”, alături de Wordsworth și Southey. Studii la „Christ's Hospital” (Londra) și la „Jesus College” (Cambridge). Fondator al revistelor „The Watchman” și „The Friend”. Personalitate contradictorie, de o sensibilitate extremă,

C. devine, în plan literar, un precursor al romantismului englez, influențat de idealismul kantian și de platonismul școlii din Cambridge. Excelent elenist, bun cunoscător și traducător al literaturii germane (a tradus trilogia *Wallenstein* de Schiller), C. este autorul *Baladelor lirice*, (1798), culegere de versuri de o mare forță lirică, precum și a cunoscutelor poeme *Balada bătrânului marinar*, *Christabel* (1816) și *Koubla Klutn*. Opera sa critică, *Biography Literaria*, (1817) și *Anima Poetae* (postumă), constituie o

importantă contribuție teoretică în cultura engleză a secolului al XIX-lea.

Teatrul grec

(...) Nimic nu poate exemplifica mai bine spiritul separatist al artelor vechilor greci decât comedia lor, în opoziție cu tragedia lor. Dar după cum lupta imediată a contrariilor presupune o arenă comună pentru amândouă, tot astfel ambele sunt la fel de ideale.

(...) Poetul tragic își idealizează personajele dând părții spirituale a firii noastre o preponderență mai mare asupra cerințelor și pornirilor animalice decât se întâlnește în viața reală; poetul comic își idealizează personajele făcând din elementul animalic forța conducătoare, iar din elementul intelectual un simplu instrument. (...)

Idealul poeziei serioase constă din unirea, contopirea armonioasă și dizolvarea elementului senzual în elementul spiritual - a omului ca animal în omul ca o forță a rațiunii și autocontrolului.

(...) în locul destinului tragic, comedia introduce puterea norocului; chiar și în puținele fragmente rămase de la Menandru și Philemon găsim multe cugetări și exclamații privind norocul și întâmplarea fericită, așa cum la poezii tragice găsim referiri la destin. în tragedie, legea morală, fie că e respectată sau violată, indiferent de urmări - și tocmai respectarea sau violarea ei constituie cea mai importantă dintre toate consecințele - formează temelia; noua comedie și comedia noastră modernă, în general (iarăși cu excepția lui Shakespeare), se bazează pe prudență sau imprudență, pe orgoliul satisfăcut sau rănit.

(...) Un vechi critic a spus cândva că tragedia a fost zborul sau elevația vieții, iar comedia (cca a lui Menandru) - organizarea sau ordonarea ei.

(Din voi.: *European Theories of Drama*, 1959. Trad.: L.C.)

VOLTAIRE, F rançois-Marie Arouet (1694-1778)

Filosof și scriitor francez. Studii la liceul „Louis le Grand” din Paris. Bun cunoscător al literaturii clasice, admirator al lui Shakespeare, pe care însă nu l-a înțeles totdeauna; spirit practic, independent, cultivând ironia și pamfletul, *V.* aparține, prin formație, clasicismului și, prin temperament, iluminismului. Este partizanul unei morale fondate pe toleranță și bunăvoință. Deopotrivă admirat și respins de epocă pentru independența gândirii sale, *V.* a practicat aproape toate genurile literare, scriind, între altele: epopei (*Henriada* - 1723), tragedii (*Zaira* — 1732, *Moartea lui Cezar* - 1735, *Mahomet* - 1742, *Meropa* - 1723), romane (*Zadig* - 1747, *Micromegas* — 1752, *Candide* - 1759), opere istorice (*Istoria lui Caro! al XII-lea* - 1731, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* - 1791), filozofice (*Scrieri filozofice* — 1734), poeme (*Discuții despre om*

- 1738) ș.a. Colaborator la alcătuirea *Enciclopediei* lui d'Alembert și Diderot, *V* a fost unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai iluminismului francez. *Discursul despre tragedie* (1730) apare ca prefață la *Brutus* și cuprinde ideile teatrale ale lui *V*, mai cu seamă în ceea ce privește limitele dramei franceze.

Discurs despre tragedie

Tragedii în proză

E aproape sigur că va fi întotdeauna nevoie de versuri pe toate scenele pe care se joacă tragedii și, mai mult, întotdeauna va fi nevoie de rimă pe scenele noastre. Tocmai constrângerii impuse de rimă și severității de neînduplecat a versificației noastre le datorăm acele excelente lucrări pe care le avem în limba noastră. Noi vrem ca rima să nu impieteze întru nimic asupra ideilor, ca ea să nu fie nici trivială, nici prea căutată; cerem cu strictețe într-un vers aceeași puritate, aceeași exactitate ca și în proză. (...)

Caracterul teatrului englez

Neputând, mylord¹¹¹, să îndrăznesc a da teatrului francez versuri nerimate, așa cum se obișnuiește în Italia și în Anglia, aș fi vrut cel puțin să transpun pe scenele noastre unele dintre frumusețile teatrului vostru. E adevărat, și o mărturisesc, că teatrul englez are o mulțime de cusururi. Am auzit din gura dumneavoastră că nu aveți o tragedie bună; dar, în schimb, în aceste piese atât de monstruoase sunt scene minunate. Le-a lipsit, până acum, aproape tuturor autorilor tragici ai națiunii voastre, acea puritate, acea îndrumare conformă regulilor, acele cerințe ale acțiunii și stilului, acea eleganță și tot acel rafinament al artei care au făcut vestit teatrul francez de la marele Corneille încoace; dar piesele voastre, oricât ar fi de neconforme cu regulile, au un mare merit, acela al acțiunii.

Cusururile teatrului francez

(...) Ne înfricoșăm când e vorba să îndrăznim să reprezentăm spectacole noi, în fața unei națiuni deprinse să ia în râs tot ceea ce e neobișnuit.

Locul unde se reprezintă comedia și abuzurile care s-au strecurat acolo sunt încă o cauză a acelei uscăciuni de care pot fi învinuite unele piese ale noastre. Băncile care sunt pe scenă, destinate spectatorilor, îngustează scena și împiedică desfășurarea aproape a oricărei acțiuni. Din pricina acestui cusur, decorurile, atât de recomandate de antici, se

¹¹¹ *Discursul despre tragedie* e adresat lordului Bolingbroke - om politic-
englez, filosof deist, autor al unor interesante *Scrisori politice și literare*.

potrivesc rareori cu piesa. Ele împiedică mai ales pe actori să treacă dintr-un apartament într-altul în fața spectatorilor, așa cum faceau, cu atâta înțelepciune, grecii și romanii, pentru a păstra atât unitatea de loc, cât și verosimilitatea.

Analiza lui „Iuliu Cezar” de Shakespeare

Cu câtă plăcere am văzut la Londra tragedia voastră despre Iuliu Cezar, care de o sută cincizeci de ani vă desfată națiunea! Nu râvnesc neapărat să încuviințez încălcările barbare ale regulilor, de care e plină piesa și e într-adevăr de mirare că nu sunt mai multe într-o operă scrisă într-un veac de ignoranță, de un om care nu știa nici măcar latina și care n-a avut alt maestru decât geniul său. (...) Poate că francezii n-ar fi îngăduit ca pe scenele lor să apară un cor alcătuit din meșteșugari și plebei romani, ca trupul însângerat al lui Cezar să fie înfățișat poporului și ca acest popor să fie împins la răzbunare, din înaltul tribunei de unde se țin cuvântări: doar obișnuința, care e regină pe acest pământ, poate să pervertească gustul națiunilor și poate să facă plăcut ceea ce ne stârnește scârba.

Despre supunerea la reguli

Toate aceste legi, de a nu însângera scena, de a nu face să vorbească mai mult de trei persoane etc., sunt legi care, mi se pare, ar putea suferi unele excepții și la noi, cum au suferit și la greci. Regulile bunei-cuviințe, întotdeauna oarecum arbitrare, nu se supun aceluiași măsurii ca și regulile fundamentale ale teatrului și anume, regulile celor unități; ar fi o dovadă de slăbiciune și de lipsă de idei ca o acțiune să treacă peste locul și timpul cuvenit, întrebați pe oricare dintre cei ce vor înșira într-o piesă prea multe întâmplări în ce constă această greșală: dacă e de bună-credință, vă va răspunde că n-a avut destul geniu să cuprindă în piesa lui un singur fapt, iar dacă acțiunea sa se petrece în două zile și în două orașe, acestea se întâmplă, vă rog să mă credeți, fiindcă el n-ar li avut îndemânarea să restrângă acțiunea la intervalul a trei ore și în interiorul unui palat, așa cum cere verosimilitatea. Se întâmplă cu totul altceva cu acela care îndrăznește să reprezinte pe scenă lucruri de groază; el n-ar jigni deloc verosimilitatea; și această îndrăzneală, departe de a presupune o slăbiciune a autorului, ar cere, dimpotrivă, un mare geniu pentru a da, prin versurile sale, o adevărată măreție unei acțiuni care, fără un stil sublim, n-ar fi decât fioroasă și dezgustătoare.

Pompa și demnitatea spectacolului în tragedie

121

Englezii acordă acțiunii mai multă însemnătate ca noi: vorbesc mai mult privirilor. Francezii se bazează mai multe pe eleganță, pe armonie, pe farmecul

versurilor. Fără îndoială că e mai greu să scrii bine decât să aduci pe scenă asasinate, roți de tortură, spânzurători, vrăjitori și strigoi. De aceea tragedia *Caton* care îi face atâta cinste domnului Addison, urmașul dumneavoastră la guvern, nu-și datorează faima decât versurilor sale frumoase, cu alte cuvinte, ideilor ci putemice și adevărate, exprimate în versuri armonioase. Frumusețile de amănunt susțin operele în versuri și ele fac ca opera să rămână întru posteritate.

(Din voi.: *Voltaire — Opere alese* /; ESPLA, 1957, Trad.: Armând Radian)

Prefață la *Semiramida*

Un teatru construit după reguli trebuie să fie foarte mare; el trebuie să reprezinte o parte dintr-o piață publică, peristilul unui palat, intrarea într-un templu. Acesta trebuie să fie în așa fel făcut încât un personaj, văzut de spectatori, să nu poată fi deloc văzut de celelalte personaje, dacă așa e nevoie (...). Toți spectatorii trebuie să vadă și să audă la fel, în orice loc ar fi așezați. Cum s-ar putea petrece asta pe o scenă îngustă, în mijlocul unei mulțimi de tineri care lasă actorilor un loc de abia zece picioare? De aici vine faptul că cele mai multe dintre piese nu sunt decât niște lungi conversații; orice acțiune teatrală e adesea neizbutită și ridicolă. (...) De altminteri, când vorbesc despre o acțiune teatrală, vorbesc despre un aparat, despre o ceremonie, despre o adunare, despre un eveniment necesar piesei, și nu despre aceste spectacole inutile, mai mult puerile decât pompoase, despre aceste resurse ale decoratorului care compensează sterilitatea poetului și care distrează ochii, atunci când nu se știe să se vorbească urechilor și sufletului. (...)

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTL.)

DIDEROT, Denis (1713-1784)

Filosof și scriitor francez. Studii la colegiul iezuit din Langres, apoi la Paris.

Spirit multilateral, autor a numeroase lucrări literare și filozofice, *D.* este un reprezentant strălucit al iluminismului francez; spirit raționalist, mobil, înzestrat cu vaste cunoștințe științifice, istorice, filosofie, literare etc. împreună cu D'Alembert, *D.* inițiază, în 1747, redactarea monumentalei *Enciclopedii* franceze, „summum” al cunoștințelor epocii. Opera sa, deosebit de bogată, cuprinde: scrieri filozofice (*Cugetări filozofice* - 1757, *Visul lui D'Alembert* - 1772), proză (*Călugărita* - 1740, *Nepotul lui Rameau*, 1722-1779, *Jacques fatalistul* - 1773), lucrări științifice (*Memoriu asupra diferitelor*

subiecte matematice — 1748, *Elemente de fiziologie* - 1774), piese de teatru (*Fiul natural*, *Convorbiri despre „Fiul natural”* - 1757, *Tatăl de familie*, însoțită de eseu *Despre poezia dramatică* - 1758), corespondență, critică de artă (*Saloanele*, 1759-1781). în teatru D. se afirmă ca teoretician al dramei burghize și al comediei serioase. *Paradoxul despre actor*, 1773, principala sa lucrare de teatrologie, conține numeroase sugestii fertile, preluate de estetica teatrală modernă.

Convorbiri despre „Fiul natural“

Dorval: Până acum, în teatru, caracterul a fost obiectul principal, iar condiția n-a fost decât accesoriul. De azi înainte, condiția trebuie să devină obiectul principal, iar caracterul să nu fie decât accesoriul. Intriga izvoră din caracter. Se căutau, în general, împrejurările care îl făceau să iasă la iveală și se înlănțuiau împrejurările. Condiția, îndatoririle și drepturile sale, încurcăturile la care este expusă, trebuie să servească de bază lucrării. Părerea mea este că acest izvor este mai fecund, mai întins și mai folositor decât acela al caracterului. Este de ajuns să se exagereze cât de puțin caracterul, pentru ca spectatorul să și zică: eu nu așa sunt. Dar el nu-și poate ascunde că starea cu se zugrăvește sub ochii lui este a sa proprie; el nu poate să-și uite îndatoririle, și este nevoit să-și aplice sieși cele ce aude (...).

Eu: Așadar, dumneata ai dori să se reprezinte literatul, filosoful, negustorul, magistratul, avocatul, politicianul, cetățeanul, bancherul, nobilul, funcționarul.

Dorval: Aducă la acestea toate relațiile: tatăl de familie, soțul, sora, frații. (...) Nu uita că, pe zi ce trece, se ivesc condiții noi, nu uita că nimic nu este mai puțin cunoscut decât condițiile și că nimic nu trebuie să ne intereseze mai mult. Fiecare avem situația noastră în societate, dar avem de-a face cu oameni aparținând tuturor situațiilor. (...)

Despre poezia dramatică

Caracterele le vreau deosebite, dar contrastul îmi displace (...)

De ce s-a ajuns la crearea contrastelor între caractere? De bună seamă, pentru a-l scoate pe unul dintre ele mai în relief; dar acest efect nu poate fi obținut decât făcând să apară caracterele laolaltă, de unde rezultă o mare monotonie în dialoguri, o mare stinghereală în prezentarea acțiunii. Căci voi reuși, oare, să înlănțuiesc cu naturalețe evenimentele și să stabilesc succesiunea convenită a scenelor, dacă sunt mereu stăpânit de nevoia de a pune față în față cutare sau cutare personaje? Contrastul îmi va cere o scenă, iar piesa, spre a se apropia de realitate, una cu totul deosebită.

De altfel, dacă cele două personaje în contrast ar fi zugrăvite cu aceeași forță, subiectul ar deveni echivoc (...)

Și cum se evită un astfel de neajuns? Se jertfește unul dintre caractere. În gura primului se pune tot ce poate fi favorabil, iar al doilea este conceput ca un prostănac (...)

Este greșit să credem că o dramă fără personaje opuse este o lucrare mai ușor de compus. Atunci când poetul nu va putea să le pună în valoare rolurile decât prin deosebiri, el va trebui să le deseneze și să le coloreze puternic. Dacă nu vrea să fie rece, ca un pictor care ar zugrăvi obiecte albe pe un fond alb, el va avea mereu grijă de deosebirile de condiții, de vârstă, de situații și de interese; și departe de a fi vreodată în situația de a slăbi un caracter pentru a-l întări pe altul, sarcina sa va fi de a le întări pe toate.

(Din voi.: *Materialiștii francezi din secolul alXVIII-lea*, Editura de stat pentru literatură științifică, 1954.)

Paradox despre actor

PRIMUL: (...) însușirile omului, chipul, glasul, judecata, finețea trebuie să i le dea natura. Iar perfecțiunea acestui dar al naturii se cuvine să fie făcută prin studierea marilor modele, prin cunoașterea sufletului omenesc, prin știința purtării în lume, prin muncă neîntreruptă, prin experiență și prin deprinderea cu teatrul. Actorul imitator poate ajunge să redea binișor totul și în jocul lui nu-i nimic nici de lăudat și nici de îndreptat. (...) Eu nu vreau ca actorul să aibă multă judecată; în el îmi trebuie un spectator rece și liniștit; îi cer, prin urmare, să aibă pătrundere și nici un pic de sensibilitate, îi cer arta de a imita, sau, ceea ce e totuna, o egală destoinicie pentru toate felurile de caractere și de roluri.

AL DOILEA: Nici un pic de sensibilitate!

PRIMUL: Nici un pic (...) Dacă actorul ar fi sensibil, i-ar fi îngăduit cu bună credință să joace de două ori la rând un același rol cu aceeași căldură și cu același succes? Înflăcărat la prima reprezentație, la cea de-a treia ar fi istovit și rece ca marmura. Pe când, ca imitator atent și ca discipol chibzuit al naturii, întâia dată când se va înfățișa pe scenă sub numele lui August, Cinna, Orosman, Agamemnon, Mahomet, copist desăvârșit al propriei lui ființe sau al studiilor sale și observator neîntrerupt al senzațiilor noastre, jocul lui, departe de a se slăbi, se va întări cu observații noi pe care le va fi cules; se va inflăcăra sau se va potoli, și dumneata vei fi din ce în ce mai mulțumit. Dacă e el când joacă, atunci cum va înceta să mai fie el? Dacă vrea să nu mai fie el, cum își va da scama exact de punctul în care trebuie să se situeze și să se mențină?

Ceea ce îmi întărește părerea este inegalitatea actorilor care joacă din suflet. De la ei să nu te aștepti la nici un fel de unitate; jocul lor este rând pe rând puternic și slab, cald și rece, plat și sublim. Măine vor da greș tocmai acolo unde astăzi au fost de neîntrecut; și, în schimb, vor fi de neîntrecut tocmai acolo unde în ajun au dat greș. Pe câtă vreme actorul care va juca

chibzuit, după studiul firii omenești, imitând neînterupt vreun model ideal, jucând din imaginație, din memorie, va fi unul și același la toate reprezentațiile, mereu cu desăvârșire egal: totul a fost măsurat, combinat, învățat, rânduit în mintea lui. (...) El nu se schimbă de la o zi la alta: e o oglindă mereu gata să arate obiectele și să le arate cu aceeași precizie, cu aceeași putere și cu același adevăr. Ca și poetul, trebuie să scoată mereu din bogățiile nesfârșite ale naturii, în loc să-și vadă în scurtă vreme secătuită propria lui bogăție.

(...) Și de ce oare s-ar deosebi actorul de poet, de pictor, de orator, de muzician? Nu în furia primei izbucniri se iscă scânteierile deosebite, ci în clipele liniștite și reci, în clipele cu totul neașteptate. (...) Sângelui-rece îi este dat să potolească delirul entuziasmului.

Nu omului violent și scos din fire îi e sortit să ne stăpânească; avantajul acesta îl are numai omul care știe să se stăpânească. Marii poeți dramatici sunt mai cu seamă spectatori fără conținere a ceea ce se petrece în jurul lor, în lumea fizică și în lumea morală.

(...) Stăruie deci, să spun: „Sensibilitatea extremă îi face pe actori mediocri; sensibilitatea mediocră face sumedenie de actori proști; și lipsa deplină de sensibilitate îi pregătește pe actorii neîntrețuți.“ Lacrimile actorului coboară din creier; ale omului sensibil urcă din inimă: inima e aceea care tulbură nespuse de mult capul sensibilului.

(...) Gândește-te puțin la ceea ce se numește în teatru „a fi adevărat“. Înseamnă oare a înfățișa lucrurile așa cum sunt în natură? Deloc. În sensul acesta, adevărul n-ar fi decât obișnuitul. Ce este deci adevărul unei scene? Este conformarea acțiunilor, a chipului, a glasului, a mișcării, a gestului față de un model ideal, închipuit de către poet și, adeseori, exagerat de către actor (...). De asta, actorul - în stradă, actorul - pe scenă sunt două personaje atât de diferite încât abia le recunoști.

(...) Și știi care este scopul repetițiilor atât de numeroase? Să stabilească o cumpănă între talentele diferiților actori, în așa fel încât să rezulte din ea acțiunea generală care să fie un întreg; iar când trufia unuia dintre ei se refuză acestei cumpene, c totdeauna în dauna desăvârșirii întregului și în paguba plăcerii tale; căci rareori se întâmplă ca desăvârșirea unuia să te despăgubească de mediocritatea celorlalți, pe care o scoate la iveală.

(...) Cel pe care natura și-a pus pecetea de actor nu excellează în arta lui decât după ce și-a dobândit o îndelungată experiență, când focul patimilor s-a stins, când mintea îi e liniștită și când sufletul știe să se stăpânească.

(...) Ce este deci un mare actor? E un mistificator tragic sau comic, căruia poetul i-a dictat ce să spună.

(...) Ce este deci adevăratul talent? Acela de a cunoaște bine simptomele exterioare ale sufletului de împrumut, de a te adresa senzației celor care ne aud, ne văd, și de a-i înșela prin imitarea acestor simptome, printr-o imitație care

mărește totul în capetele lor și le devine lege a judecății; căci este cu neputință să judece altfel ce se petrece înăuntrul nostru. Și, la urma urmei, ce ne pasă dacă simt sau nu simt, din moment ce nu băgăm de seamă acest lucru?

Acela care cunoaște deci cât se poate de bine și redă cu desăvârșire semnele exterioare după modelul ideal cel mai bine conceput este cel mai mare actor. (...)

Una e să fii sensibil, și alta e să simți. Una e chestiune sufletească, cealaltă o chestiune de judecată. (...) Fiindcă acela care iese din culise fără să-și aibă jocul în fața ochilor și rolul notat va suferi toată viața emoțiile unui debutant.

- Dragul meu, există trei modele, omul din natură, omul poetului și omul actorului. Cel din natură e mai puțin mare decât al poetului, și acesta e mai puțin mare decât cel al actorului, cel mai exagerat dintre toți. Ultimul se urcă pe umerii celui dinainte și se închide într-un uriaș manechin făcut din nuiiele al cărui suflet e el; (...) oamenii nu vin să vadă lacrimi, ci să audă cuvintele care le smulg; fiindcă adevărul din natură nu se potrivește deloc cu adevărul admis prin convenție (...)

(Din voi.: *Denis Diderot - Opere alese*, II; ESPLA, 1957,
Trad.: Gellu Naum.)

RICCOBONI, François (1707-1772)

Actor și dramaturg francez de origine italiană, fiu al celebrului actor Luigi R. Lucrarea sa *Arta teatrului* (1750), este unul dintre importantele texte teoretice referitoare la arta actorului, influențându-l pe Diderot.

Arta teatrului

La grația brațelor se ajunge printr-un îndelungat studiu; și cât de fericite ar fi predispozițiile noastre naturale, gradul de perfecțiune depinde de artă.

(...) Nu trebuie să se gesticuleze cu repeziciune; dimpotrivă, cu cât gestul e mai lent și mai molatec, cu atât mai mult e mai plăcut.

(...) Feriți-vă să declamați în fața oglinzii, studiindu-vă gesturile; această metodă e mama afectării: trebuie să simțiți mișcările și să le judecați fără să le ved.ți.

(...) Când un actor a terminat ce a avut de spus, cel care urmează după el trebuie să înceapă cu același ton cu care tocmai a sfârșit primul (...) Trebuie să se descopere în gesturile și mișcările tuturor actorilor aceeași corespondență ca în tonul vocilor. (...) Actorii care rămân tot timpul nemișcați când tac și care nu

acționează decât când au de vorbit, cei care, cu un aer absent își plimbă privirile încolo și încolo, nu vor ajunge la acest ansamblu; din contră, ei îi dăunează acestuia prin nepăsarea lor.

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers 1963. Trad.: M.T.I.)

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763)

Scriitor francez. Partizan al unei dramaturgii „realiste” ce nu trebuie să țină seama de convenționalismul și regulile imuabile ale teatrului clasic, *M.* este autorul unor comedii psihologice elegante, grațioase, în care comicul de caracter și cel de situații se împletesc într-o formulă originală (*Surprizele dragostei* - 1722, *Dubla inconstanță* — 1723, *Jocul dragostei și al întâmplării* - 1730, *False confidențe* - 1737). Singura sa tragedie este *Annibal* (1720). *M.* a mai scris două romane (*Viața Mariannei* — 1740 și *Țăranul parvenit* - neterminat), precum și o culgere de eseuri pe teme psihologice și moralizatoare, apărute în câteva periodice scoase de el, precum cele din „Spectatorul francez” (1722-1724).

Avertisment la „Jurăminte indiscrete”⁴¹

Suntem obișnuiți cu stilul autorilor, căci ei au într-adevăr unul care le este propriu: nu se scrie aproape niciodată așa cum se vorbește; compoziția dă o altă orientare spiritului; găsim peste tot gustul ideilor gândite și reflectate, a cărui uniformitate n-o mai simțim pentru că l-am moștenit și ne-am obișnuit cu el: dar dacă, întâmplător, un scriitor renunță la acest stil și introduce vorbirea curentă a oamenilor într-o lucrare, și mai ales într-o comedie, este sigur că scriitorul va fi, în primul rând, remarcat, iar dacă place, și va plăcea mult, asta se va întâmpla mai ales pentru că parc nou. Dar dacă revine des la această vorbire curentă, aceasta nu-i va mai reuși, pentru că nu mai este remarcată ca atare, ci numai ca aparținând scriitorului respectiv și, de aceea, se va crede că el se repetă.

Nu spun că acest lucru s-a întâmplat cu mine; este drept că am încercat să preiau limbajul conversațiilor și turnura ideilor familiare și diverse care apar în aceste conversații, dar nu mă laud că aș fi reușit s-o fac. Voi adăuga numai la cele spuse că între oamenii de spirit, conversațiile în lume sunt mai vii decât se crede și că orice ar face un autor pentru a le imita, el nu se va putea apropia niciodată de înflăcărea și de fina și neașteptata lor naivitate.

(Din voi.: *La Comedie*, Lib. Armând Colin, 1964. Trad.: E.C.)

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de (1732-1790)

Și si Scriitor francez. Influențat teoretic de Diderot, scrie două drame
e cl (*Eugenie* - 1767, *Cei doi prieteni* - 1768) fără succes, și un *Eseu despre genul*
le s *dramatic serios* (1767). Același eșec îl va cunoaște și cea de-a treia dramă,
ade *Mama vinovată*. Consacrarea în teatru i-o vor aduce comediiile *Bărbierul din*
Sevilla (1775) și *Nunta lui Figaro* (1787), în care, în manieră molierescă, B.
realizează o fuziune a comediei de caracter, de moravuri și de intrigă,
împietind seriosul cu gluma, critica socială și politică cu situații pline de haz.
Excelent pamfletar, susținător în epocă al unor strălucite polemici, B. mai este
și autorul unor volume de *Memorii*!, pline de vervă și spirit.

Lui
texi

Eseu despre genul dramatic serios

(...) Specificul genului serios este de a oferi un interes imediat, o morală
mai directă decât tragedia eroică, și mai profundă decât comedia hazlie.

de In tragedia celor vechi, indignarea involuntară împotriva Zeilor este
țiu sentimentul care mă încearcă la vederea nenorocirilor de care este coplesită o
cât victimă nevinovată, cu îngăduința lor. Oedip, Iocasta, Fedra, Ariana, Filoctet,
rik Oreste și atâtea alții îmi inspiră mai mult groază decât interes. Ființe devotate
și pasive, instrumente oarbe ale mâniei sau fanteziei acestor Zei, soarta lor
cât mai mult mă înspăimântă decât mă înduioșează. Totul este enorm în aceste
piese: pasiunile întotdeauna neînfrânate, crimele întotdeauna cumplite, sunt
rik tot atât de departe de natură, pe cât sunt de nemaiauzite în obiceiurile noastre!
și; Acolo nu se calcă decât printre dărâmături, peste valuri de sânge, peste
mormane de cadavre, și nu ajung la catastrofa decât prin otrăvire, asasinat,
mc incest sau paricid.

sfa ...Dacă Teatrul este tabloul fidel a ceea ce se petrece în lume, interesul pe
tut care ni-l stârnește este deci în raport necesar cu modul nostru de a vedea
Ac lucrurile reale. Or, eu văd adesea că un mare Principe în culmea fericirii,
ne. acoperit de glorie și strălucind de succes, nu obține din partea noastră decât
pri sentimentul steril al admirației, care este străin inimii noastre.
co

...Adevăratul interes al inimii, adevărata ei relație merge întotdeauna de la om la om, iar nu de la om la Rege. De asemenea, strălucirea rangului nu numai că nu-mi sporește interesul pentru personajele tragice, ba dimpotrivă, îi dăunează. Cu cât un om în suferință este de o condiție mai apropiată de a mea, cu atât nenorocirea sa îmi impresionează mai mult sufletul.

(...) Genul serios nu admite decât un stil simplu, fără flori și ghirlande: întreaga sa frumusețe trebuie să decurgă din conținut, din textură, din interes și din desfășurarea subiectului. Acest gen fiind tot atât de autentic ca natura însăși, sentințele și penajul tragicului, poantele și cocardele comicului îi sunt absolut interzise; dacă nu sunt puse în acțiune, maximele nu au ce căuta aici. Personajele sale trebuie să apară întotdeauna în așa fel încât aproape să nu fie nevoie să vorbească pentru a trezi interesul. Adevărata sa elocvență e aceea a situațiilor, iar singurul colorit care se permite este limbajul viu, rapid, întretăiat, tumultuos și autentic al pasiunilor, atât de străin de rigorile cesurei și de afectarea rimei, în așa fel încât poetul, oricât s-ar strădui, să nu le poată face să tracă neobservate dacă Drama lui este în versuri. Pentru agentul serios să posede o autenticitate cât mai mare, primul obiectiv al Autorului trebuie să fie acela de a mă transporta cât mai departe de culise și de face să-mi dispară complet din fața ochilor tot jocul Actorilor, mașinăria teatrală, în așa fel încât gândul la acestea să nu mă tulbure niciodată în tot cursul piesei sale. Or, primul efect al conversației rimate în care primează convenționalul este tocmai acela de a mă readuce înapoi în teatru și de a-mi distruge, în consecință, toată iluzia pe care teatrul pretinde că mi-a creat-o. Cred deci, ca și d-l Diderot, că genul serios trebuie să se scrie în proză. Cred că această proză nu trebuie încărcată cu ornamente și că eleganța trebuie întotdeauna sacrificată în favoarea energiei, atunci când suntem constrânși să alegem între ele.

(Din voi.: *Le Drame*, 3-eme ed., Lib. Armând Colin, 1968,
Trad.: L.C.)

MERCIER, Louis Sebastian (1740-1814)

Scriitor francez. Studii la „Colegiul celor patru națiuni”¹¹. Profesor de retorică la Colegiul din Bordeaux. Lecturi din autorii francezi ai secolului, al XVI-lea și din scriitorii germani și englezi. Admirator al lui Shakespeare. Din creația sa: *Hemides* (1765), romanul fantastic *Anul 2440* (1707), *Tablouri din Paris*, prin care îl anunță pe Balzac (1781), *Despre teatru, sau un nou eseu despre arta dramatică*, în care apar, sub influența lui Diderot, idei despre drama burgheză (1773), *Scufița mea de noapte* (1783), *Noul Paris* (1800), *Curs de literatură*. A fost redactor la „Analele patriotice”, apoi profesor de istorie la Școala Centrală. În dramaturgie se remarcă prin *Moliere* (1776), *Filip II, regele Spaniei* (1785), *Timon din Atena* (1795). Partizan, în spirit iluminist, al dramei burgheze, *M.* a fost un precursor al teoriilor teatrului romantic.

Despre teatru, sau un nou eseu despre arta dramatică

(...) Drama poate fi așadar, în același timp un tablou interesant, pentru că în ea vor putea apărea toate condițiile umane; un tablou moral, pentru că în cadrul lui probitatea morală poate și trebuie să-și dicteze legile; un tablou al ridicolului, și încă în așa fel zugrăvit încât numai viciul singur îi va purta trăsăturile; un tablou vesel, pentru că virtutea, după ce va depăși câteva obstacole, se va bucura de o izbândă deplină; în sfârșit, un tablou al secolului pentru că virtuțile, viciile și caracterele vor fi în esență cele ale zilei și ale țării.

Se va spune: „Dar aceasta este Comedia! “Voi răspunde: nu, nu este absolut deloc.

(...) în Comedie, personajul principal determină acțiunea; pe când aici, dimpotrivă, acțiunea izvorăște din jocul caracterelor. Nici un personaj nu mai este despotul căruia i se subordonează sau i se sacrifică toate celelalte; nu mai este un fel de pivot în jurul căruia se rotesc evenimentele și discursurile piesei. În sfârșit, Drama nu este o acțiune forțată, rapidă, extremă; este un moment frumos al vieții umane, care dezvăluie interiorul unei familii, în care fără a neglija marile trăsături, se cultivă cu grijă detaliile. Aici nu mai apare un personaj artificial căruia i se atribuie într-un mod riguros toate defectele sau virtuțile speciei, ci e vorba de un personaj mai adevărat, mai rezonabil, mai puțin gigantic, și care, fără să fie anunțat, produce un efect mai mare decât dacă ar fi fost. A urzi, a înlănțui în conformitate cu adevărul, a urma în alegerea evenimentelor cursul firesc al lucrurilor, a evita tot ce aduce a roman, a modela mersul piesei astfel încât fiecare act să pară o povestire în care domnește cea mai exactă veridicitate, a crea interesul și a-l susține fără eșafodaj, a nu permite ochiului să înceteze de a se umezi, fără a atinge totuși inima într-un mod prea violent, a trezi din când în când un zâmbet în suflet și a face bucuria tot atât de delicată ca și compătimirea - iată ceea ce-și propune Drama și ceea ce n-a încercat deloc Comedia.

(Din voi.: *Le Drame*, 3-eme ed., Lib. Armând Colin, 1968,
Trad.: L.C.)

ROUSSEAU, Jean Jacques (1712-1778)

Scriitor francez de origine elvețiană. Autor a numeroase opere literare și filosofice, economist, sociolog și muzician. R. a fost adversarul lui Voltaire. Filosofia sa se întemeiază pe ideea că „omul bun“ e nealterat moral de „binefacerea“ civilizației. Scrierile sale mai importante sunt: *Discurs despre originea inegalității între oameni* (1754), *Julie sau Noua Heloise* (1761), *Contractul social* (1762), *Emile* (1762), *Confesiuni* (1763-1770), *Reverii unui*

hoinar solitar (postum, 1782). R. a redactat toate articolele de muzică pentru *Enciclopedia* lui Diderot și D'Alembert. *Scrisoarea despre spectacole* (1758), reprezintă atitudinea estetică a lui R. care - conformă și consecventă gândirii sale sociale și filosofice - repudiază teatrul din cadrele societății din pricina forței sale nefaste de influențare și pervertire a omului.

Scrisoare despre spectacole

(...) Efectul general al spectacolului este acela de a întări caracterul emoțional, de a intensifica înclinațiile firești și de a da o nouă energie tuturor pasiunilor. În acest sens, întrucât acest efect se mărginește să adâncească și mai mult, iar nu să schimbe moravurile existente, comedia ar părea să fie utilă celor buni și dăunătoare celor răi. Dar, în primul caz, ar rămâne încă de văzut dacă pasiunile prea dezlănțuite nu degenerază în vicii. Știu că poetica teatrală pretinde că face exact contrariul și că purifică pasiunile dezlănțuindu-le; dar mie îmi vine greu să accept această regulă. Oare pentru a deveni cumpătați și înțelepți trebuie să începem prin a fi furioși și nebuni?

(...) Cc altceva aflăm din *Fedra* și din *Oedip*, decât că omul nu este liber și că cerul îl pedepsește pentru crimele pe care îl silește să le comită? Cc aflăm din *Medee* La ce crime poate incita gelozia furibundă pe o mamă crudă și denaturată. Urmăriți majoritatea pieselor din teatrul francez; veți găsi aproape în toate monștri respingători și atrocități, servind, dacă vreți, pentru a da mai mult interes pieselor și drept prilej pentru manifestarea virtuților, dar periculoase, desigur, prin aceea că obișnuiesc ochii poporului cu orori pe care nici n-ar trebui să le cunoască și cu crime a căror existență nici n-ar trebui să o bănuiască. Și nici măcar nu este adevărat că omorul și paricidul ar apărea întotdeauna ca ceva odios. De dragul nu știu căror supoziții comode ele sunt prezentate ca permise și scuizabile. Ne vine greu s-o iertăm pe Fedra incestuoasă și vărsând sânge nevinovat. Syphay care-și otrăvește soția, Horatius cel tânăr care-și înjunghie sora, Agamemnon care-și sacrifică fiica, Oreste care-și sugrumă mama, rămân totuși personaje interesante. Mai adăugați la aceasta că autorul, pentru a-i face pe fiecare să vorbească potrivit caracterului său, este silit să pună în gura celor răi cugetările și principiile lor îmbrăcate în toată strălucirea unor versuri frumoase, rostite pe un ton impunător și sentențios spre învățătura parterului.

Dacă grecii suportau asemenea spectacole aceasta se datora faptului că ele reprezentau antichități naționale care circulau din- totdeauna în popor, pentru că ei își aveau motivele lor în evocarea stăruitoare a acestei antichități, al cărei caracter odios chiar intra în vederile lor. Lipsită de asemenea motive și de un asemenea interes, cum poate o astfel de tragedie să-și găsească printre dumneavoastră spectatori în stare să-i îndure tablourile pe care le prezintă și personajele pe care le pune în mișcare? Unul își ucide tatăl, se însoară cu

maică-sa și devine fratele copiilor săi. Un altul își silește fiul să-și sugrume tatăl. Un al treilea îl pune pe un tată să bea

sângele fiului său. Te înflori numai la gândul ororilor cu care este împodobită scena franceză pentru amuzamentul poporului celui mai blând și mai uman de pe pământ!

(Din voi.: *Rousseau — Oeuvres completes*, t. XVI, 1791,
Trad.: L.C.)

LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781)

Scriitor german. Studii de teologie, filologie, medicină și științe naturale la Leipzig. Director al revistei „Theatralische Bibliothek“ (1754-1758) din Leipzig, consilier al Teatrului Național din Hamburg (1767-1769), bibliotecar al ducelui de Braunschweig, la Wolfenbüttel. Teoretician (*Dramaturgia de la Hamburg*) și autor de drame, tragedii și comedii burgheze (*Miss Sarah Simpson* - 1755, *Emilia Galotti* - 1772, *Minna von Barnhelm* - 1767), estetician (*Laocoon* - 1776), critic literar (*Scrisori asupra literaturii moderne* - 1759-1765), L. s-a afirmat ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai iluminismului german, influențat de Aristotel, Shakespeare și Diderot. Capodopera sa literară este piesa *Nathan înțeleptul* (1779), poem dramatic de mare valoare lirico-filozofică.

Dramaturgia de la Hamburg

Înștiințare

(...) Această „Dramaturgie”¹¹ va să țină o evidență a tuturor pieselor ce se vor reprezenta și va să însoțească fiecare pas pe care arta, atât a poetului cât și a actorului, îl va face aici. Alegerea pieselor nu e ceva țără importantă. Dar ca să alegi trebuie să ai de unde alege. Dacă, deci, nu vor fi jucate totdeauna capodopere, se vede a cui e vina. Până una-alta, tot va fi bine dacă ceea ce e mediocru nu va fi prezentat drept altceva decât ceea ce este, iar spectatorul nemulțumit va învăța măcar să judece. Unui om cu mintea sănătoasă, dacă vrei să-i formezi gustul, n-ai decât să-i explici cu de-amănuntul de ce nu i-a plăcut ceva. De asemenea, anumite piese mediocre trebuie menținute în repertoriul teatrului, pentru că oferă anumite roluri excelente, în care un actor sau altul are ocazia să arate tot ce poate. Pentru același motiv, pentru care nu se renunță imediat la o compoziție muzicală numai fiindcă ar avea un text mizerabil.

Cea mai mare pătrundere a unui critic dramatic se dovedește în siguranța cu care știe să distingă, în toate cazurile de plăcere sau neplăcere, ce și cât trebuie pus în seama autorului, ce și cât în seama actorului. A muștra pe unul pentru greșala celui alt înseamnă să le faci rău la amândoi. Pe primul îl demoralizezi, pe al doilea îl faci să stăruie în greșală cu mai multă încredere.

Îndeosebi, actorul are dreptul să ceară în această privință cea mai mare

rigoare și imparțialitate. Justificarea (sau reabilitarea) poetului poate fi oricând întreprinsă, opera lui rămâne și-n orice vreme poate fi readusă sub privirile oamenilor. Pe când arta actorului este trecătoare în manifestările ei. Ceea ce actorul are bun și rău pierde o dată cu aceste manifestări și, nu rareori, pricina pentru care într-un rând calitățile lui, altădată defectele lui, impresionează mai mult pe spectator se găsește mai curând în dispoziția de moment a acestuia decât în persoana actorului însuși.

O înfățișare frumoasă, un chip fermecător, niște ochi care vorbesc, un mers grațios, un timbru plăcut, o voce melodioasă; toate acestea sunt lucruri care nu se pot exprima ușor prin cuvinte. Totuși, acestea nu sunt nici singurele, nici cele mai mari calități ale actorului. Prețioase daruri ale naturii, foarte utile vocației sale, dar încă departe de a fi suficiente pentru această vocație. Actorul trebuie, în primul rând, să gândească împreună cu poetul, iar atunci când acestuia îi se întâmplă să aibă, ca orice om, vreo eclipsă de gândire, actorul trebuie să cugete în locul lui.

Din articolul XIV

(16 iunie 1767)

Tragedia burgheză și-a găsit un apărător îndreptățit în criticul francez care a prezentat națiunii sale pe *Sara*. De altfel, francezii acceptă rareori ceva străin, dacă nu-i descoperă asemănări cu ceea ce posedă și ei.

Se poate ca numele de prinți și de eroi să dea fast și măreție unei tragedii, dar puterea de a emoționa nu i-o sporesc. Numai nenorocirea celor puși în împrejurări cât mai apropiate de ale noastre ne pătrunde în mod firesc până în adâncul sufletului: iar când, totuși, împărtășim durerile regilor, îi compătimim ca pe niște oameni, nu ca pe niște regi. Locul pe care-l ocupă ei face adesea ca aceea ce li se întâmplă să fie mai important, iar nu mai interesant. Această observație se poate extinde și asupra popoarelor luate ca entități globale. Darul nostru de a simpatiza cere obiecte individualizate, și un stat este o noțiune prea abstractă pentru sentimentele noastre.

Marmontel spune și el: „Se face o nedreptate inimii omenești și se nesocotește natura atunci când se crede că e nevoie de titluri pentru ca să fim mișcați și răscoliți. Numele sfinte de prieten, de tată, de iubit, de soț, de fiu, de mamă, de om în general, acestea sunt mai patetice decât orice alt nume, acestea își afirmă întruna drepturile și le vor afirma veșnic.“

Din articolul XLVI

(6 octombrie 1767)

Una e să te împaci cu regulile, și alta e să le respecti realmente. Primul lucru îl fac francezii; al doilea lucru se pare că l-au înțeles numai cei vechi.

Unitatea de acțiune era prima lege dramatică a celor vechi; niște consecințe ale primeia, pe care ei aveau să le observe mai strict decât le-ar fi impus-o prima în mod logic, dacă n-ar fi contribuit la asta și corul.

Din articolele CI, Cil, CUI și CIV

(19 aprilie 1768)

După cât se părea, pieselor engleze le lipseau anumite reguli, cu care cele franțuzești ne obișnuiseră atâta. Ce rezultă de aici? Anume că și fără aceste reguli se putea ajunge scopul tragediei; mai mult, că s-ar fi putut ca tocmai aceste reguli să fie de vină când scopul nu era pe deplin realizat.

Și asta tot ar mai fi mers! Dar se începu a se confunda cu aceste reguli toate regulile și a se declara în genere că este o pedanterie să prescrii geniului ce trebuie și ce nu trebuie să facă. Pe scurt, eram gata să renunțăm cu dragă inimă la toată experiența trecutului și să pretindem de la poeți ca fiecare să-și redescopere arta lui dintr-unceput.

(Din voi.: *Gotthol Ephraim Lessing — Opere*, I, EPSLA,
Trad.: Lucian Blaga)

GOETHE, Johann Wolfgang (1749-1833)

Scriitor german, născut la Frankfurt pe Main. Studii de drept la Leipzig și Strassbourg. În 1776 devine consilier al lui Carol August. Conduce teatrul din Weimar unde e, în același timp, director, regizor, actor și dramaturg. Pentru trupa acestui teatru scrie o serie de *Reguli pentru actori* (1803).

În prima parte a carierei sale literare, G. scrie poeme, farse, o comedie (*Complicii* - 1770), în perioada „sturm-istă” - o serie de drame pline de un patos romantic (*Mahomet* - 1772, *Goetz von Berlichingen* - 1773 și romanul *Suferințele tânărului Werther* - 1774). Apoi, depășind această etapă și influențat de cultura antică pe care o descoperă mai profund în urma călătoriei în Italia (*Călătoria în Italia* - 1787), G. ajunge la un clasicism personal, la un neumanism, la o stare de echilibrare a patosului, tradusă în *Ifigenia, Egmont* (1787), *Torquato Tasso* (1789), *Herman și Dorothea* (1797), la care se adaugă, ca un semn al profunde maturități creatoare, câteva scrieri unde apar elemente ale gândirii sale estetice, teoretice, precum *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, (1796), care folosesc părți din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, (1777-1785), eseul despre *Poezia epică și poezia dramatică* - 1797, *Poezie și adevăr* — 1811-1814, *Maxime și reflecții* (publicată în 1833), *Convorbirile cu Eckermann*, corespondența cu Schiller. În anul 1832 termină partea a doua a capodoperei *Faust* - culmea artei și gândirii goetheene, a literaturii și culturii germane.

Poezia epică și poezia dramatică

Atât poetul epic, cât și poetul dramatic sunt supuși legilor generale ale poeziei și, în special, legilor unității și ale progresiunii. Mai mult, ei tratează subiecte similare și se pot servi de orice fel⁵ de teme. Totuși, deosebirea mare și esențială între ei constă în faptul că,

în timp. ce poetul epic descrie o acțiune trecută și terminată, poetul dramatic o reprezintă desfășurându-se în prezent.

Poemul epic reprezintă, în primul rând, o activitate nelimitată, în timp ce tragedia - o trăire delimitată. Poemul epic ni-l arată pe om acționând în afară și dincolo de el însuși: în bătălii, pribegii, isprăvi de tot felul care cer un anumit suflu de realitate. Tragedia

ni-l înfățișează pe om în luptă cu el însuși și acțiunile unei adevărate tragedii cer prin urmare un spațiu destul de restrâns.

Ținând seama de modul în care este tratat întregul material noi trebuie să-i considerăm pe rapsodul care descrie ceea ce aparține deja trecutului ca pe un înțelept care privește cu o reculegere calmă lucrurile întâmplare odinioară. Descrierea sa va tinde deci să-i dispună pe ascultători în așa fel ca ei să găsească o plăcere în a-l asculta un timp îndelungat.

În ce-l privește pe actorul de teatru, situația lui este exact inversă. El vine în fața noastră ca un individ distinct și determinat. El urmărește să ne concentreze interesul asupra persoanei sale și a celor din imediata sa apropiere; el vrea ca noi să împărtășim trăirile sale sufletești și fizice, să-i simțim incertitudinile și să uităm de noi înșine urmându-l pe el. De asemenea, actorul vrea să-și înceapă partitura într-un mod gradat; dar el poate să se lanseze în efecte mult mai puternice, deoarece, în cazul unei prezențe palpabile, chiar și o impresie deosebit de puternică poate fi fărâmițată cu ajutorul altora mai slabe. Ascultătorul contemplativ este silit astfel să rămână într-o stare de continuă încordare a simțurilor; el nu poate face pauză pentru a medita, ci trebuie să urmărească acțiunea într-o stare de interes pasionat; imaginația sa este complet redusă la tăcere; ea poate să nu fie deloc sollicitată, și chiar ceea ce este narat trebuie să fie astfel redat în fața spectatorului, ca și cum ar avea loc în realitate.

(Din voi.: *J. W. Goethe - Werke*, Band 22-24, Leipzig und Wien;
Bibliographisches Institut, 1900. Trad.: L.C.)

SCHILLER, Johann Christoph (1759-1805)

Scriitor german. Studii de medicină. Profesor de istorie la Universitatea din Jena. Înnoobilat în 1802. Reprezentat, mai întâi, al curentului „Sturm und Drang”, Schiller, legat printr-o celebră prietenie de Goethe, este apoi partizanul unei dramaturgii de influență clasică, corectată în spirit iluminist. Opera sa cuprinde, între altele: piese de teatru (*Hoții* - 1781, *Don Carlos* - 1787, *Intrigă și iubire* - 1784, *Fiesco* - 1784, *Fecioara din Orleans* - 1802, *Wallenstein* - 1799, *Maria Stuart* - 1801, *Wilhelm Teii* - 1803), poeme (*Odă bucuriei*, *Cocorii lui Ibicus*), eseuri pe teme estetice și morale (*Despre poezia naivă și sentimentală* - 1795, *Despre milă și demnitate* - 1793, *Despre arta tragediei* — 1792), dar și conțin principii esențiale ale clasicismului german și ale umanismului estetic

dintr-o mai largă perspectivă filozofică, la originile căreia stă influența kantiană.

Scena considerată ca instituție morală

(...) Ce sprijin puternic pentru religie și pentru lege dacă ele s-ar alia cu teatrul, în care avem de-a face cu contemplarea directă și prezența vie, în care viciul și virtutea, fericirea și nefericirea, nebunia și înțelepciunea trec pe dinaintea oamenilor sub o formă reală și palpabilă, în mii de tablouri animate; în care Providența își rezolvă enigmele, își dezleagă nodurile în fața ochilor noștri; în care, pe șevaletul pasiunii, inima omenească își mărturisește cele mai secrete porniri, în care toate măștile cad, în care orice fard se risipește, în care adevărul se instalează în instanță, incoruptibil ca Rhadamanthe.

Dreptul teatrului de a judeca începe acolo unde se termină domeniul legilor omenești.

(...) Teatrul, mai mult ca orice altă instituție publică este o școală de înțelepciune practică, un îndreptar pentru viața civilă, o școală sigură pentru cele mai tainice căi ale sufletului omenească. (...) Dacă nu distruge viciile, dacă nu le micșorează numărul, cel puțin ne face să le cunoaștem.

(...) Teatrul ne-a trădat secretul prin care să le descoperim și să le împiedicăm să vatăme. El i-a ridicat ipocritului masca sa artificială și ne-a arătat plasa în care ne strângea viclenia și intriga. El a smuls înșelătoria și falsitatea din întortocheatele lor labirinturi și le-a scos la lumină fața lor înspăimântătoare. (...) Nu pot să las la o parte nici marea influență pe care ar exercita-o un bun teatru permanent asupra spiritului național. Înțeleg prin spirit național al unui popor buna înțelegere și unitatea înclinațiilor spre anumite puncte în privința cărora o altă națiune gândește și simte altfel. Doar teatrul poate realiza, la o treaptă înaltă, acest acord pentru că el străbate orice domeniu al științei umane, parcurge toate stările existenței și luminează toate culele sufletului, pentru că el adună la un loc toate stările și clasele sociale și pentru că el urmează dintre toate căile pe cea mai dreaptă ca să ajungă la minte și la suflet.

Dacă în toate piesele noastre ar domina o trăsătură izbitoare, dacă poezii noștri ar dori să se unească și să formeze între ei o alianță strânsă pentru a atinge acest țel, dacă o alegere fermă le-ar călăuzi frământările, dacă nu și-ar consacra penelul decât subiectelor capabile să intereseze poporul: într-un cuvânt, dacă noi am izbuti să avem un teatru național, am deveni și o națiune.

(Din *Schillers Sämtliche Werke in zehn Bänden*, voi. VIII; Leipzig, Verlag von Grimme u. Tromel, 1882. Trad.: MTI.)

Despre arta tragediei

Dacă tragem acum concluziile din investigațiile precedente, iată care sunt condițiile ce stau la baza emoției tragice. Mai întâi, obiectul milei noastre trebuie să aparțină speciei noastre în sensul cel mai deplin al cuvântului, iar acțiunea la care vom participa, să fie una morală, adică cuprinsă în sfera voinței libere. Este necesar, în al doilea rând, ca suferința, sursele și gradele ei să fie complet comunicate printr-o serie de evenimente legate între ele; iar în al treilea rând, ca ea să ne fie prezentată nu pe o cale indirectă și prin descriere, ci nemijlocit prin acțiune. În tragedie arta unifică și satisface toate aceste condiții.

Potrivit acestor principii, tragedia ar putea fi definită ca o imitație poetică a unei serii coerente de fapte particulare (care formează o acțiune completă): o imitație care ni-l arată pe om într-o stare de suferință, și care are drept scop să ne suscite mila.

(...) Un fapt separat, oricât de tragic ar fi, nu constituie prin el însuși o tragedie. Pentru aceasta este nevoie de mai multe evenimente bazate unele pe altele, precum cauza și efectul, legate logic între ele în așa fel încât să alcătuiască un întreg; fără acestea autenticitatea sentimentului reprezentat, a personajului etc. - cu alte cuvinte conformitatea lor cu mentalitatea noastră, o conformitate care numai ea ne poate determina simpatia - nu va fi recunoscută. Dacă nu simțim că noi înșine în împrejurări similare am trăi aceleași sentimente și am acționa în același mod, compasiunea noastră nu se va trezi.

Este un drept, ba mai mult chiar, o obligație a tragediei, de a subordona adevărul istoric legilor poeziei și de a trata materialul dat în conformitate cu cerințele ei. Dar întrucât ea nu-și poate atinge scopul - care este emoția - decât cu condiția unei perfecte conformități cu legile naturii, tragedia, în ciuda libertății ei față de istorie, este strict subordonată legilor adevărului natural, care, în opoziție cu adevărul istoric, capătă numele de adevăr poetic.

(Din *Schiller Sämtliche Werke in zehn Bänden*, voi. IX, Leipzig, Verlag von Grimme u. Tromel, 1881. Trad.: L.C.)

GOLDONI, Carlo (1707-1793)

Autor dramatic italian. Pasionat din tinerețe de teatrul comic, e nevoit însă să studieze medicina, apoi dreptul. Primul său succes: tragedia *Belizaire* (1734). În 1748 renunță la avocatură și se alătură ca actor de comedii mai multor trupe italiene de teatru, până în 1762, când se stabilește definitiv la Paris. Opera sa dramatică cuprinde aproximativ 150 de piese; comedii de intrigă (*Evantaiul*, *Cei doi gemeni venețieni*, *Sluga la doi stăpâni*), comedii de caracter (*Mincinosul*, *Familia anticarului*, *Bădăranii*, *Ursuzul binefăcător*, *Avarul fastuos*), comedii de moravuri (*Tatăl de familie*, *Cafeneaua*, *Hangița*, *Casa nouă*, *Femeile curioase*, *Gâlcevile din Chioggia*). În afara creației

dramatice, Goldoni are o vastă *Corespondență* (publicată în 1880) și *Memorii* (publicate în 1787). în genul comediei serioase scrie *Pamela*, după romanul lui Richardson (1751). Reformatör al teatrului italian, a vrut să înlocuiască canavaua și bufoneriile commediei dell'arte cu comedia scrisă, intrând astfel în opoziție cu Gozzi și susținătorii lui.

Memorii

Cartea întâi - capitolul XL

(...) Am la îndemână actori de talent; pentru a-i folosi cât mai bine, trebuie mai întâi să-i studiez. Fiecare are firea lui; dacă autorul îi dă să interpreteze un caracter asemănător, izbânda-i aproape

asigurată. Haide, mi-am urmat cugetările, e poate timpul să încerc reforma plănuită de atâta vreme. Da, trebuie să tratez subiecte de caracter: de aici începe comedia de calitate, așa și-a început marele Moliere cariera și a ajuns la gradul de perfecțiune pe care anticii ni l-au indicat și pe care modernii nu l-au atins.

Capitolul XLI

(...) Reputația unui autor atârna adesea de felul cum actorii îi joacă piesa. Nu trebuie să ne ascundem adevărul că avem nevoie unii de alții, trebuie să ne iubim, trebuie să ne prețuim unii pe alții, „servatis servandis“.

Cartea a doua - Capitolul III

(...) Obșnuiți de-atâta vreme cu farsele triviale și reprezentațiile grotești, compatrioții mei au devenit dintr-o dată cenzeni aspri ai lucrărilor mele; făceau să răsună prin diferite cercuri numele lui Aristotel, Horațiu și Castelvetro, iar piesele mele constituiau noutatea zilei.

(...) În toate artele și-n toate descoperirile, experiența a luat-o mereu înaintea regulilor; scriitorii au dat mai apoi o metodă de aplicare născocirii, dar autorii moderni au avut întotdeauna dreptul de a-i îndrepta pe clasici.

În ce mă privește, negăsind nici în poetica lui Aristotel și nici în cea a lui Horațiu legea clară, absolută și rațională a unei depline unități de loc, mi-am făcut o plăcere de a o urma, ori de câte ori mi-am socotit subiectul potrivit; dar n-am jertfit niciodată o comedie, care putea fi bună, unei prejudecăți ce-ar fi putut-o face să devină proastă.

(...) Când vorbesc de virtute nu-nțeleg acea virtute croică impresionantă prin nenorociri și plângăreață prin felul cum e rostită. Asemenea lucrări, cărora li se spune drame în Franța, au desigur meritul lor; e un spectacol teatral între comedie și tragedie, o desfătare în plus pentru inimile simțitoare; nenorocirile eroilor din tragedii ne interesează de departe, cele ale semenilor noștri ne mișcă, firește, mai mult.

Comedia, care nu-i decât o imitație a naturii, nu ocolește sentimentele viguroase și patetice, dacă astfel nu e despuiață de trăsăturile caraghioase și pline de duh ce-i alcătuiesc rațiunea de a fi.

Capitolul XX

(...) Văzând că noua comedie înainta atât de repede, iubitorii celei vechi strigau pretutindeni că era nevrednic de un italian să lovească într-un gen în care Italia se distinsese și pe care nici o națiune nu izbutise să-i imite. 141

Dar ceea ce impresiona și mai mult spiritele revoltate, era înlăturarea măștilor, vădit amenințate de sistemul meu; se spunea că personajele acestea

învieseră, timp de două secole, Italia și că ca nu trebuie lipsită de un gen comic pe care-l crease și-i dezvoltase atât de strălucit.

(...) Masca zădărnicește întotdeauna manifestările actorului, fie că exprimă bucurie, sau supărare; îndrăgostit feroce sau caraghios, poartă mereu aceeași „față”; și zadarnic gesticulează și schimbă glasul, niciodată nu va face cunoscute prin trăsăturile feței, care sunt tălmăcii inimii, felurile simțăminte ce-i frământă sufletul.

La greci și la romani, măștile erau un fel de „portavoce” închipuite pentru ca personajele să fie auzite în vasta întindere a amfiteatrelor. În acele timpuri, pasiunile și sentimentele nu căpătaseră subtilitatea ccrută în zilele noastre; astăzi, spectatorii vor ca actorul să aibă suflet, iar, sub mască, sufletul e ca focul sub cenușă.

Iată de ce plănuisem să schimb măștile comediei italiene și să înlocuiesc farsele cu comedii.

(Din voi.: *Memoriile domnului Goldoni*, ELU, 1967, Trad.: Victoria Ursu)

GOZZI, Carlo (1720-1806)

Scriitor italian. Studii la Academia Granelleschi. Ironist de finețe, redevabil polemist (adversar al reformatorilor comediei, Goldoni și Chiari), G. s-a remarcat în opera sa ca un apărător înverșunat al tradițiilor literare italiene și al spectacolului popular (commedia dell'arte). Cele mai cunoscute piese ale sale sunt *Dragostea celor trei portocale* (1761), *Prințesa Turundol* (1762), *Regele cerb*. Volumul său autobiografic *Memorii inutile publicate prin umilință* este un prețios document despre epoca sa și personalitățile ei reprezentative.

Reflecția naivă

Consider comedia improvizată printre particularitățile specifice națiunii noastre. O socotesc total diferită de comedia scrisă și de drama dinainte calculată și nu am îndrăzneala rușinoasă de a înfiera (...) aceste nobile și cultivate persoane pe care le văd, cu proprii mei ochi, urmărind și apreciind o astfel de piesă. Îi prețuiesc mai mult pe actorii care poartă măști decât pe acești poeți improvizatori care, vorbind alandala, provoacă uimirea printre mulțimea de spectatori care cască.

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: MTI.)

TALMA (1763-1826)

Actor francez. Debut la Comedia franceză, în 1787. Adept al stilului de interpretare realist inițiat în Anglia de Garrick, a militat pentru impunerea lui și pe scenele franceze. S-a preocupat de respectarea adevărului istoric și a culorii locale în joc și în spectacol. A reușit să se afirme pe deplin abia sub Imperiu, datorită și sprijinului pe care i l-a acordat Napoleon.

Relfecții asupra lui Lekain și a artei teatrale

Fără îndoială, Lekain a considerat exactitatea costumului ca pe un lucru foarte important. Asta se vede din eforturile pe care le-a făcut de a-l face mai puțin ridicol decât era atunci: într-adevăr, autenticul în costume, ca și în decoruri, sporește iluzia teatrală, îl transportă pe spectator în secolul și țara în care trăiesc personajele reprezentate. Această exactitate oferă actorului mijloace prin care să dea o înfățișare anume fiecăruia dintre rolurile sale.

(...) Lekain nu a făcut să dispară decât în parte ridicolul veșmintelor care se purtau atunci în teatru, fără să le poată stabili pe cele care trebuia să fie purtate. La vremea aceea, această știință era cu totul ignorată chiar și de pictori. Statuile, manuscrisele vechi împodobite cu miniaturi existau ca și azi, dar nu erau cercetate. Era vremea lui Boucher și a familiei Vanloo care se fereau să urmeze exemplul lui Rafael sau al lui Poussin în ornarea veșmintelor. Asta nu s-a întâmplat decât când a apărut celebrul nostru David și când, inspirați de el, pictorii și sculptorii, mai ales cei mai tineri dintre ei, s-au ocupat de aceste căutări. Legat de cei mai mulți dintre aceștia, simțind întreaga utilitate pe care acest studiu îl putea reprezenta pentru teatru, depuneam un zel puțin obișnuit când, în felul meu, deveneam și eu pictor. Am avut de învins o mulțime de piedici și prejudecăți, nu atât din partea publicului cât din partea actorilor; dar, în cele din urmă, succesul mi-a încoronat eforturile și, fără teama de a fi acuzat de îngâmfare, pot spune că exemplul meu a avut o marcă influență asupra tuturor teatrelor din Europa. Lekain nu ar fi putut suporta atâtea greutăți. Momentul nu venise.

(...) Ar fi riscat el brațele goale, încălțăminte antică, pieptănăturile fără pudră, veșmintele lungi, costumele de lână? Această vestimentație austeră ar fi fost atunci privită ca o îmbrăcăminte cu totul nepotrivită și, mai ales, foarte puțin cuviincioasă. Lekain a făcut, deci, tot ce putea face, și teatrul îi datorează recunoștință. El a făcut primul pas, și ce-a îndrăznit el ne-a făcut pe noi să îndrăznim mai mult.

(Din voi.: *L'Art du Théâtre*, Ed. Seghers, 1963. Trad.: M.L.)

SCHLEGEL, August Wilhelm von (1767-1845)

Scriitor german. Studii de teologie, psihologie și estetică, profesor la Universitatea din Jena. Filosof și estetician, cu punct de pornire în idealismul subiectiv al lui Richte, traducător al lui Shakespeare (1797- 1810), *S.* este principalul teoretician al romantismului german. Opere mai importante: *Lecții despre literatura frumoasă și artă* (publicate postum, 1883), prelegeri *Despre artă și literatură dramatică* (1809), *Eseuri caracteristice și critice* (1801). împreună cu fratele său Friedrich Schlegel, scot revista „Athenäum“ (1798-1800) - organ de presă al romantismului timpuriu.

Prelegeri despre arta și literatura dramatică

Prelegerea II-a

(...) Dintre toate distracțiile, teatrul este, fără îndoială, cea mai atrăgătoare. Aici îi putem vedea acționând pe alții, chiar dacă noi înșine nu putem acționa în vederea unui scop mai înalt. Obiectivul suprem al activității umane este omul, și în dramă îi vedem pe oameni măsurându-și forțele între ei ca ființe inteligente și morale, ca prieteni sau dușman, influențându-se prin ideile, sentimentele sau pasiunile lor și determinându-și reciproc relațiile și situațiile. Ca urmare, arta poetului constă în a separa din fabulă tot ce nu-i aparține esențial (...) și în a concentra într-un spațiu restrâns un număr de evenimente menite să atragă mințile ascultătorilor și să le trezească atenția și interesul. Astfel poetul ne dă un tablou reînnoit al vieții, un compendiu a ceea ce este progresist și dinamic în existența umană.

(...) El (poetul dramatic) are nevoie ca fiecare dintre personajele piesei sale să fie întruchipat de un individ viu; ca acest individ să se potrivească cât mai bine ca vârstă, figură, sex cu originalul său fictiv, ba chiar să-i asume întreaga personalitate; ca fiecare pasaj vorbit să fie rostit pe un ton potrivit al vocii și însoțit de acțiunea și gestul cel mai adecvat; ca la acestea să se adauge acele împrejurări externe care sunt necesare pentru a da ascultătorilor o idee clară asupra a ceea ce se desfășoară. În plus, acești reprezentanți ai creațiilor sale imaginare trebuie să apară în costumele potrivite rangului, epocii și țării lor - în parte pentru o mai mare asemănare și® în parte, pentru că acest costum chiar dă o notă caracteristică. În sfârșit, poetul dramatic trebuie să-și plaseze personajele într-un cadru care seamănă într-un anumit grad cu acela unde, potrivit fabulei sale, trebuie să fi avut loc acțiunea, pentru că și acest lucru contribuie la o mai bună asemănare; el le plasează așadar, pe o scenă. Toate acestea ne duc la ideea de *teatru*. Evident, însăși forma poeziei dramatice, adică prezentarea unei acțiuni prin dialog, fără ajutorul narațiunii, implică existența teatrului ca un complement necesar al acțiunii.

(...) După această schiță rapidă a ceea ce poate fi numit atlasul literaturii dramatice revenim la examinarea ideilor ei fundamentale. Întrucât, după cum am mai arătat, o reprezentare vizibilă este esențială pentru însăși forma dramei, opera dramatică va fi privită întotdeauna sub un dublu aspect: *poetic și teatral*. Și aceste două elemente nu sunt în nici un caz inseparabile.

(...) Dar ce face ca o dramă să fie poetică? (...) Pentru ca să fie poetică o operă trebuie să fie oglinda unor idei, adică gânduri și sentimente care, prin natura lor, sunt eterne și adevărate, planând asupra acestei vieți pământești, și care totodată trebuie să fie întruchipate în fața noastră.

(...) Dar cum devine teatrală o operă dramatică, adică potrivită pentru a fi adusă în scenă?

Obiectivul propus este acela de a produce o impresie asupra unei mulțimi

adunate, de a-i capta simpatia. În această privință, sarcina poetului coincide cu aceea a oratorului. (...) Atât poetul dramatic cât și oratorul trebuie chiar de la început, prin impresii puternice, să-i facă pe ascultătorii lor să uite de ei înșiși și, ca să zicm așa, să pună stăpânire fizic pe atenția lor.

(...) Marea artă a dramei este de a face perceptibil ritmul în desfășurarea unei acțiuni. O dată realizat acest lucru, poetul se poate opri din cursul său rapid lăsându-se în voia propriului său geniu.

(...) Ținând seama de necesitățile teatrului, nu trebuie să uităm că multe vor depinde întotdeauna de capacitatea și starea de spirit a publicului și, în consecință, de caracterul național, în general și de gradul specific de cultură. Dintre toate genurile de poezie, cea dramatică este într-un anumit sens cea mai laică; pentru că iz- vorând din liniștea unei minți inspirate, ea nu se teme totuși de a se manifesta în mijlocul gălăgiei și tumultului vieții sociale. Poetul dramatic este, mai mult ca oricare altul, obligat să caute aprobarea exteriorizată și aplauzele puternice. Dar aceasta îl coboară numai aparent până la ascultătorii săi; în realitate, el este acela care îi ridică până la sine.

(...) Este aproape de neconceput forța uriașă a comuniunii vizibile dintre membrii unui public pentru a da intensitatea maximă unor sentimente care de obicei se retrag în forul strict intim al omului sau se dezvăluie numai în cadrul unor confidențe prietenești.

(Din voi.: A. W. Schlegel - *Vorlesungen über dramatische Kunst und literatur*, Teii I-II, Leipzig, Weidemann's Buchhandlung, 1864, Trad.: L.C.)

STENDHAL, Marie-Henri Beyle (1783-1842)

Scriitor francez. Studii la Școala Centrală din Grenoble. Spirit independent, adversar declarat al bisericii și religiei, partizan al ideilor republicane, admirator apoi al lui Napoleon, S. a participat chiar la câteva campanii napoleoniene. Literatura sa, de inspirație socială, anticlasică, este o subtilă îmbinare de romantism și realism, înzestrată cu mari calități de analiză psihologică. S. a dat literelor franceze romanele *Roșu și negru* (1831), *Mănăstirea din Parma* (1839), *Lucian Leuwen* (postum), scrierile autobiografice *Viața lui Henri Brulard*, *Amintiri egoiste* (postume), nuvelele *Vanina Vanini*, *Cenci*, jurnale de călătorie (*Roma*, *Napoli*, *Florența* — 1814, *Memoriile unui turist* — 1838), precum și importantul eseu *Racine și Shakespeare* (1823-1825) - în care se arată a fi un precursor al lui V. Hugo și al teoriei dramei romantice.

Racine și Shakespeare

Capitolul I

Toată disputa între Racine și Shakespeare se reduce la a ști dacă respectând cele două unități - de *loc* și de *timp* - se pot scrie piese care să

stârnească interesul viu al spectatorilor din secolul nouăsprezece, piese care să-i facă să plângă și să se înfioare, sau, cu alte cuvinte, care să le dea plăceri *dramatice* în loc de plăceri *epice*, care ne fac să alergăm la a cincisprezecea reprezentare a pieselor *Paria* sau *Regulus*.

Spun că respectarea celor două unități, de *loc* și de *timp*, este o deprindere franceză, o deprindere profund înrădăcinată, deprindere de care vom scăpa greu, pentru că Parisul este salonul Europei și îi dă tonul; dar spun că aceste unități nu sunt nicidecum necesare pentru a produce emoția profundă și un efect dramatic autentic.

(...) Avem deprinderi; șocați aceste deprinderi și multă vreme noi nu vom fi sensibili decât la impresia de contrarictate care ne este produsă. Să presupunem că Talma se prezintă pe scenă și îl joacă pe Manlius, cu părul pudrat, aproape alb, și aranjat în formă de aripi de porumbel; noi nu vom face decât să râdem tot timpul spectacolului. Oare, în fond, actorul va fi mai puțin sublim? Nu, dar noi nu vom vedea acest sublim. Or, Lekain ar fi produs *exact același efect în 1760*, dacă ar fi apărut fără pudră, ca să joace același rol al lui Manlius. Spectatorii n-ar fi fost sensibili pe toată durata spectacolului decât la *deprinderea lor șocată*. Este tocmai ceea ce simțim în Franța pentru Shakespeare. El contrariază multe dintre aceste deprinderi ridicole pe care ni le-a impus lectura asiduă a lui Laharpe și a altor retori mărunți și spilcuiți ai secolului optsprezece. Dar răul cel mai mare este că avem *vanitatea* de a susține că aceste deprinderi rele se întemeiază pe natură.

Capitolul III

Romantismul este arta de a înfățișa popoarelor operele literare, care, în starea actuală a deprinderilor și credințelor lor, sunt capabile de a le produce cea mai mare plăcere.

Clasicismul, dimpotrivă, le prezintă literatura care produce cea mai mare plăcere străbunicilor lor.

Sofocle și Euripide au fost eminamente romantici, ei le-au dat grecilor adunați la teatrul din Atena tragediile care, potrivit deprinderilor morale ale acestui popor, a religiei, a prejudecăților sale asupra a ceea ce constituie demnitatea omului, trebuia să le producă cea mai mare plăcere.

A-i imita astăzi pe Sofocle și Euripide și a pretinde că aceste imitații nu-i vor face pe francezii secolului nouăsprezece să caște înseamnă a face clasicism.

Nu ezit să afirm că Racine a fost romantic; el a dat marchizilor de la curtea lui Ludovic XIV un tablou al pasiunilor, temperat de *extrema demnitate* care era pe atunci la modă și care făcea ca un duce din 1670, chiar și în timpul celor mai duioase revărsări de dragoste părintească, să nu uite niciodată a i se adresa fiului său cu „Domnule”.

De aceea, și Pylade din *Andromaca* îi spune întotdeauna lui Oreste „Domnule”; deși ce prietenie a fost mai mare decât aceea a lui Oreste și Pylade!

Acest fel de demnitate nu se găsește deloc în operele vechilor greci și tocmai din cauza acestei *demnități* care ne îngheață astăzi, Racine a fost un romantic.

Shakespeare a fost și el un romantic pentru că a prezentat englezilor anului 1590 mai întâi catastrofe sângeroase aduse de războaiele civile. O sută de ani de războaie civile și de tulburări aproape neîntrerupte, cu o mulțime de trădări, suplicii, devotamente generoase i-au pregătit pe supușii Elisabetei pentru acest gen de tragedie care nu prezintă aproape nimic din realitatea vieții de curte și a civilizației unor popoare pașnice. Englezii din 1590, din fericire foarte ignorați, priveau bucuroși în teatru la tabloul nenorocirilor pe care caracterul ferm al reginei lor le eliminase din viața reală.

Este nevoie de curaj pentru a fi romantic, pentru că trebuie să *riști*.

Clasicul, prudent, dimpotrivă, nu înaintează niciodată fără a fi susținut, pe ascuns, de vreun vers din Homer sau de vreo remarcă filosofică a lui Cicero din tratatul său *De Senectute*.

(Din voi.: *Racine et Shakespeare — Etudes sur le Romantisme*, Paris, Calman Levy ed., 1925. Trad.: L.C.)

HUGO, Victor-Marie (1802-1885)

Scriitor francez. Membru al Academiei franceze (1841), „Pair“ al Franței (1845). Socotit drept cel mai mare scriitor francez, *H.* este autorul unei opere imense, îmbrățișând toate genurile literare. Fondator al revistelor *Conservatorul literar* (1819) și *Evenimentul* (1848), om politic, nevoit a se exila în mai multe rânduri din pricina concepțiilor sale (în Belgia și Anglia), *H.* trăiește între 1851-1870 o lungă perioadă de izolare pe insula engleză Guernesey. Literatura lui Hugo, între altele, cuprinde: poeme (*Contemplațiile* - 1856, *Legenda secolelor* - 1859, *Ode și balade* - 1826), romane (*Notre-Dame de Paris* - 1831, *Mizerabilii* - 1856, *Bug-Jargal* - 1826, *Ultima zi a unui condamnat* - 1829, *Omul care râde* - 1869, *Lucrătorii mării* - 1866), piese de teatru (*Cromwell* - 1829, *Marion Delorme* - 1829, *Hernani* - 1830, *Regele petrece* - 1832, *Lucreția Borgia* - 1833, *Maria Tudor* - 1833, *Angelo, tiranul Padovei* - 1835, *Ruy-Blas* - 1838), corespondență, pamflete etc. Prefața la drama *Cromwell* este considerată un manifest al teatrului romantic. La ea se vor adăuga apoi și alte intervenții teoretice asupra teatrului, cuprinse în prefețe la aproape toate dramele sale și într-un studiu despre *William Shakespeare* - 1864.

Prefață la *Cromwell*

(...) Iată-ne ajunși la culmile poetice ale timpurilor moderne. Shakespeare

este drama; și drama, care topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia, drama este caracteristică celei de-a treia epoci a poeziei, a literaturii de azi.

(...) Iată cât de ușor se prăbușește în fața rațiunii și a gustului, arbitrarea deosebire dintre genuri. Tot atât de ușor s-ar putea spulbera așa-zisa regulă a celor două unități. Spunem două, și nu trei unități, unitatea de acțiune sau de ansamblu, singura adevărată și întemeiată fiind de mult în afară din cauză.

(...) Teatrul grecesc, deși subordonat unui scop național și religios, e cu mult mai liber ca al nostru, al cărui scop e numai plăcerea și, dacă vreți, instruirea spectatorului. Căci unul nu se supune decât legilor care-i sunt proprii, în timp ce celălalt își impune norme cu desăvârșire străine de esența sa. Unul este artistic, celălalt artificial.

(...) în sfârșit, e de ajuns pentru a demonstra absurditatea regulii celor două unități să înfățișăm un ultim argument, luat chiar din sânul artei. E însăși existența celei de-a treia unități, unitatea de acțiune, singura acceptată de toți, pentru că rezultă dintr-un fapt: nici ochiul, nici spiritul omenesc nu pot cuprinde mai mult decât un ansamblu dintr-o dată. Această unitate este pe atât de necesară, pe cât de inutile sunt celelalte două. Așa cum nu pot fi trei orizonturi într-un tablou, așa nu pot fi trei unități într-o dramă. De altfel, să ne ferim de a confrunța unitatea cu simplitatea acțiunii. Unitatea ansamblului nu exclude cătuși de puțin acțiunile secundare pe care trebuie să se sprijine acțiunea principală. Trebuie numai ca aceste părți, subordonate cu pricepere întregului, să graviteze fără încetare către acțiunea centrală și să se grupeze în jurul ei la diferitele etaje sau, mai bine zis, pe deosebitele planuri ale dramei. Unitatea de ansamblu e legea de perspectivă a teatrului.

(...) S-o spunem deschis! S-a împlinit vremea și ar fi straniu ca, în această epocă, libertatea ca și lumina să pătrundă peste tot, și tocmai în sfera gândirii nu, cea mai liberă din lume prin însăși esența ei. Să dăm cu ciocanul în teorii, în „poetice” și în sisteme. Să aruncăm jos vechea tencuială care ascunde fațada artei. Nu există alte reguli, nici modele; sau, mai bine zis, nu există alte reguli, decât legile generale ale naturii care domină arta în întregul ei și legile speciale care, pentru fiecare compoziție în parte, rezultă din caracteristicile proprii fiecărui subiect. Unele sunt veșnice, interioare și rămân; celelalte variabile, exterioare și nu folosesc decât o dată.

(...) Să nu ne lăsăm amăgiți: dacă unii dintre poeții noștri au putut fi mari, chiar numai imitând, aceasta s-a întâmplat, deși s-au modelat pe tiparele antice, pentru că au ascultat deseori natura și geniul lor, pentru că au fost, măcar întrucâtva, ei înșiși. Crengile lor se agățau de arborele vecin, dar rădăcina lor se înfigea în pământul artei. Ei erau iederă, iar nu vâsc. Apoi au venit imitatorii în subordine, care neavând nici rădăcini înfipite în pământ, nici geniu în suflet, s-au mărginit să imite.

(...) Așadar natura! Natura și adevărul. Și aici, pentru a arăta că departe de

a năruii arta, ideile noi nu urmăresc decât să o reconstruiască pe temelii mai sănătoase și mai trainice, să încercăm să arătăm care este granița de netrecut ce desparte, după părerea noastră, realitatea din artă de realitatea din natură. A le confunda, așa cum fac câțiva adepți puțin avansați ai „romantismului”, e o nesocotință. Arta nu poate fi tot atât de adevărată ca realitatea „absolută”. Arta nu ne poate da obiectul însuși.

(...) Se înțelege că, pentru o operă (de acest gen), dacă poetul trebuie „să aleagă” printre lucruri (și el trebuie s-o facă), alegerea sa va avea drept obiect nu „frumosul”, ci „caracteristicul”. Aceasta nu înseamnă „culoare locală”, cum s-ar zice astăzi, adică un adaos de câteva accente tipătoare, pe ici, pe colo, într-un ansamblu de altfel cu desăvârșire fals și convențional. Culoarea locală nu trebuie să fie la suprafața dramei, ci în adâncul ei, în însăși inima operei, de unde se revarsă în afară de la sine, în mod natural, egal și infiltrându-se, ca să zicem așa, în toate colțurile dramei, ca seva care urcă din rădăcini până în ultima frunză a copacului.

(...) Dacă am avea dreptul să spunem că ar putea fi stilul dramei pe placul nostru, am dori un vers liber, franc, cinstit, care îndrăznește să spună totul fără prefăcătorie, să exprime totul fără pedanterie; care trece, într-un marș forțat, de la comedie la tragedie, de la sublim la grotesc; rînd pe rînd practic și poetic, deopotrivă de artistic și inspirat, profund și neașteptat, larg și adevărat.

Prefața la *Hemati*

(...) Romanticismul, de atâtea ori greșit definit, nu este în ultimă analiză - și definiția e reală, dacă-l privim doar sub aspectul său militant - nu e decât liberalismul în literatură. Acest adevăr este înțeles aproape de toate spiritele alese, și numărul lor e mare; și în curând - căci lucrurile au ajuns destul de departe - liberalismul literar nu va fi mai puțin popular decât liberalismul politic. Libertatea în artă, libertatea în societate, iată îndoitul țel către care trebuie să tindă, în același pas, toate spiritele consecvente și logice.

Prefața la *Lucreția Borgia*

Teatrul - trebuie s-o repetăm mereu - are în zilele noastre o însemnătate nemăsurată și care tinde să sporească neîncetat cu însăși civilizația. Teatrul este o tribună. Teatrul este o catedră. Teatrul vorbește sus și tare (...). Drama, fără a ieși din limitele imparțiale ale artei, are o misiune națională, o misiune socială, o misiune umană. (...) Nu este bine ca mulțimea să părăsească teatrul tară să ducă cu dânsa o moralitate austeră și adâncă.

(Din voi.: *Victor Hugo - Despre literatură*, ESPLA, 1957.)

VIGNY, Alfred Victor de (1797-1863)

Scriitor romantic francez. Militar de carieră, nobil de origine, *V.* este ofițer activ până în 1827, când abandonează cariera militară în favoarea literaturii. Publicase, încă în armată fiind, culegerea de versuri *Poeme antice și moderne* (1826) și romanul de succes *Cinq-Mars* (1826). Ulterior, va scrie teatru (*Mareșalul d'Ancre* - 1831, *Chatlerlon* - 1835), va traduce piese din Shakespeare (*Romeo și Julieta*, *Othello*), va publica volumul de nuvele *Servitute și grandoare militară* (1835) și versuri (*Muntele măslinilor* - 1862, *Oracole* - 1862, *Spiritul pur* - 1863). Prieten cu Hugo, Delacroix, Sainte-Beuve, Georges Sand, *V.* este un romantic lucid, temperat în exaltare de un caracteristic pesimism. În 1829, *V.* oferă teatrului francez traducerea sa în versuri a lui *Othello* de Shakespeare: *Maurul din Veneția*, care reprezintă un mare succes al băătăiei romantice. *Scrisoarea către lordul****... cuprinde principii ale esteticii lui *V.* legate de acest eveniment.

Scrisoare către Lordul*** despre serata din 24 octombrie 1829 și despre un sistem dramatic

Considerați mai întâi că, în sistemul care a dispărut, orice tragedie are o catastrofa și un deznodământ al unei acțiuni care era deja coaptă la ridicarea cortinei, care nu se mai ținea decât de un fir și nu stătea decât să cadă. De acolo provine acel defect care vă frapează atât pe dumneavoastră, cât și pe toți străinii în tragediile franceze. Departe de a-mi micșora stima pentru oamenii care au urmat acest sistem, acest considerent mi-o sporește, căci a fost nevoie pentru fiecare tragedie de o amabilitate prodigioasă și de o mulțime de șiretlicuri pentru a deghiza sărăcia la care aceste tragedii se condamnau singure; trebuia să se utilizeze și să se întindă, pentru a le acoperi, ultimul petec de purpură irosită și pierdută.

În viitor, poetul dramatic (...) va crea omul nu *ca specie*, ci *ca individ* (singurul mijloc de a trezi interesul pentru omenire), va lăsa personajele create de el să-și trăiască propria lor viață, mulțumindu-se numai să sădească în inimile lor acei germeni ai pasiunilor prin care se pregătesc marile evenimente; apoi, când va sosi ceasul, și numai atunci, fără să se simtă că degetul său este grăbit, el va arăta destinul încercându-și victimele în lanțuri atât de complicate, atât de multe, atât de inexplicabile ca și acelea în care se zbăteau Laocoon și cei doi fii ai săi. Atunci, departe de a găsi că personajele sunt prea mici pentru spațiul său, el se va plânga că aerul și locul nu le ajunge; căci arta va fi întru totul asemănătoare vieții, iar în viață o acțiune principală atrage în jurul ei un vârtej de fapte necesare și adevărate. Atunci, creatorul va găsi printre personajele sale destule capete ca să-și răspândească ideile, destule inimi ca să le facă să bată pentru toate sentimentele sale și peste tot vom simți sufletul său întreg agitând masa. *Mens agitât molem*.

Recunosc, totul era în perfectă armonie în vechiul sistem al tragediei, dar totul era în concordanță și în sistemul feudal și teocratic, și cu toate acestea el a

murit.

(Din voi.: *Alfredde Vigny- Oeuvres Completes*, II, 1926,
Trad.: L.C.)

MANZONI, Alessandro (1785-1873)

ana. Scriitor italian. Teoretician al românismului (*Romantismul în Italia* -
mili 1846), poet (*Imnuri sacre* - 1815), dramaturg (*Adelchi* - 1822), și prozator
înțe (*Logodnicii* - 1823), *M.* a avut o mare influență în formarea conștiinței
cun naționale italiene, operele sale istorice, filosofice, lingvistice (*Romanul
liter istoric* - 1845, *Opere diverse*), dezvăluind personalitatea unui scriitor
tatc: patriot, animat de idei democratice. Argumentele sale estetice în favoarea
trebi romantismului determină și locul și natura romantismului italian în cadrul
celui european.

Prefață la tragedia *Contele de Carmagnola*

însc: Unitatea de loc și așa-zisa unitate de timp, nu sunt reguli
însă: întemeiate pe rațiunea artei, nici conforme cu caracterul poemei
Tcat dramatice; ci au venit de la o autoritate nu bine pricepută și de la
imp: niște principii arbitrare: aceasta îi este evident celui care le observă
o mi geneza. Unitatea de loc a luat naștere din faptul că cea mai mare
teatr parte a tragediilor grecești imită o acțiune care se săvârșește într-un
singur loc, cât și din ideea că teatral grec ar fi un exemplar perpetuu
și exclusiv de perfecție dramatică. Unitatea de timp și-a avut originea
într-un pasaj din Aristotel care, după cum prea bine observă d-l
Schlegel, nu conține un precept, ci simpla știre despre un fapt: adică a
practicii mai generale a teatrului grec. Căci dacă Aristotel ar fi înțeles
realmente să stabilească un canon al artei, această frază a sa ar avea
dublul inconvenient de a nu exprima o idee precisă și de a nu fi însoțită
de nici un raționament.

ofiter (...) Dacă schimbările de scenă ar distruge iluzia, ea ar trebui,
literal desigur, să fie mai degrabă distrusă la popor, decât la persoanele
antia culte, care își apleacă mai ușor fantezia spre a urma intenția artis-
rior, v tului.
tradiu
volun
(Muți
i

Scrisoare despre romantism marchizului Cesare d'Azeglio

Priete Dimpreună cu mitologia voit-au romanticii să excludă imi-
mantii tatea clasicilor; dar nu studierea lor. (...) Căci ceea ce combateau
V. ofe romanticii, este sistemul de imitare, care constă în a adopta și în
Shake
bătălit
estetic

a încerca să reproducă însăși concepția generală, punctul de vedere al clasicilor: sistemul, care constă în a reține în fiecare gen de invenție modelul pe care l-au folosit ei, caracterele pe care le-au imprimat ei, dispunerea și relația dintre diferitele părți, ordinea și progresul faptelor etc.

(...) Aceasta voiau romanticii să se facă odată: voiau ca, drept litigioși de bună credință, să se definească odată punctul chestiunii și să se caute un principiu rezonabil în acea materie; cereau să se recunoască în mod expres că, deși clasicii au scris lucruri foarte frumoase, totuși nici ei, nici altcineva n-a dat, nici nu va da vreodată un tip universal, inimitabil și exclusiv, de perfecție poetică. Nu numai că au arătat în abstract arbitrarul și absurdul aceluia sistem de imitație, dar au și început să arate în concret multe lucruri evident neraționale, introduse în literatura modernă prin mijlocirea imitării clasicilor.

(Din voi.: *Critica italiană de la Vico la Croce*, antologie alcătuită de Alexandru Marcu, București, 1941.)

SCHOPENHAUER, Arthur (1788-1860)

Filosof german. Studii de economie, medicină și filosofie. Elev al al lui Schleiermacher și Fichte. Face studii și cercetări asupra filosofiei lui Platon și civilizației și culturii indiene. Gândirea sa filosofică este una subiectiv-idealistică, voluntaristă, pesimistă, iar estetismul său a contribuit ulterior la dezvoltarea esteticii și artei formaliste și la fundamentarea nihilismului filosofic european. În evoluția gândirii sale se disting două etape: cea de tinerețe, până în 1818, când apare lucrarea sa fundamentală *Lumea ca voință și reprezentare*, și cea de-a doua - de luptă împotriva ostilității contemporanilor față de filosofia sa, perioadă din care fac parte *Despre voință în natură* (1836), *Aforisme despre înțelepciunea în viață*, *Cele două probleme fundamentale ale eticii* (1835), *Libertatea în voința umană*, *Bazele moralei*, *Parerga și Paralipomena* (1850).

Lumea ca voință și reprezentare

Tragedia se consideră, pe drept cuvânt, cel mai nobil dintre genurile dramatice, atât pentru dificultatea realizării, cât și pentru măreția impresiei pe care o produce. Trebuie observat cu atenție, pentru înțelegerea ansamblului de considerații prezentate în această lucrare, că această formă superioară a geniului poetic are drept scop prezentarea laturii îngrozitoare a vieții, a durerilor fără de număr, a spaimelor umanității, a triumfului celor răi, a forței hazardului care pare că ne batjocorește, a înfrângerii infailibile a celui drept și a celui nevinovat; descoperim aici un simbol semnificativ al naturii lumii și al existenței. Ceea ce vedem este voința de luptă cu ea însăși, în toată atrocitatea unui asemenea conflict. În această treaptă supremă a atrocității sale, conflictul se produce în chipul cel mai complet. Tragedia ni-l arată descurcând pentru noi

suferințele omenești, fie că ele sunt rezultatul hazardului sau al greșelii care stăpânește lumea sub forma unei necesități inevitabile, și cu o perfidie care ar putea fi luată drept o persecuție voită, fie că ele își au sursa în chiar natura omului, în încrucișarea efortului și volițiunilor indivizilor, în perversitatea și prostia majorității lor. Voința care există și se manifestă la toți oamenii e una singură, dar manifestările ei se înfruntă și se sfâșie una pe alta. Conform indivizilor, ea apare mai mult sau mai puțin energică, mai mult sau mai puțin însoțită de rațiune, mai mult sau mai puțin temperată de lumina cunoașterii. În sfârșit, la ființele excepționale, cunoașterea, purificată și înălțată chiar prin suferință, ajunge la acel punct în care lumea exterioară, vâlul-Maya, nu o mai poate înșela, în care ea vede clar, prin intermediul formei fenomenale sau a principiului de individualizare. Atunci, egoismul, consecință a acestui principiu, dispare o dată cu el, „motivele”, altă dată atât de puternice, își pierd forța, și în locul lor, cunoașterea perfectă a lumii, acționând ca un calmant al voinței, duce la resemnare, la renunțare, și chiar la abandonarea voinței de a trăi. De aceea, în tragedie, vedem firi cele mai nobile renunțând după lupte îndelungate și lungi suferințe la scopurile urmărite cu atâta ardoare până în acest moment, sacrificându-și pentru totdeauna bucuria vieții, sau chiar descotorosindu-se de bună voie și cu plăcere de povara existenței.

(Din voi.: *A. Schopenhauer - Sämtliche Werke*, Band 1, Stuttgart, Frankfurt am Main, Cotta-Insel. Trad.: M.T.I.)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831)

Filosof german, reprezentant al filosofiei clasice germane și al idealismului obiectiv. Studiază împreună cu Holderlin și Schelling teologia la Universitatea din Tübingen. H. se va distanța de romantici o dată cu apariția, în 1807, a lucrării sale *Fenomenologia spiritului*. În 1812 publică *Știința logicii*. În 1816 e numit profesor de filosofie la Heidelberg unde scrie *Enciclopedia științelor filozofice*, apoi trece la Berlin unde redactează *Principiile filosofiei dreptului* (1818), *Prelegerile de estetică* (1817-1821) - publicate postum între 1837-1840, și *Logica și filosofia spiritului* (publicată în 1845). Meritul filosofiei hegeliene este acela de a fi elaborat, deși pe un fundament fals, idealist, metoda dialectică. Dar sistemul său idealist a fost în contradicție cu dialectica sa. Critica sistemului său filosofic o va face, ulterior, L. Feuerbach și apoi, pe baze cu adevărat științifice, Karl Marx și F. Engels. Capitolul despre dramă din *Prelegerile de estetică* ale lui H. este o prelungire și o aplicare a gândirii sale filosofice la arta teatrului.

Poezia dramatică

Dat fiind faptul că atât din punctul de vedere al conținutului, cât și din acela al formei drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și artei în general. Fiindcă față de celelalte

materiale sensibile, cum sunt piatra, lemnul, culoarea, tonul, singură vorbirea este elementul demn de a expune spiritul, și printre diferitele genuri ale artei cuvântului poezia dramatică este, la rândul ei, aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii, întrucât ea reprezintă, ca nemijlocit prezentă, o acțiune încheiată în sine ca pe o acțiune reală ce se naște din interiorul caracterului care se realizează pe sine și este determinată în rezultatele ei și de natura substanțială a scopurilor, indivizilor și conflictelor. Dar această mijlocire a epicului prin interioritatea subiectului care acționează în prezent nu îngăduie dramei să descrie în mod epic latura exterioară a locului, a mediului, precum și pe aceea a acțiunii și a întâmplărilor, și pretinde din această cauză desfășurarea scenică completă a acestora, pentru ca întreaga operă de artă să devină într-adevăr vie. În sfârșit, acțiunea însăși, luată în totalitatea realității ei interioare și exterioare, este susceptibilă de a fi concepută în chip absolut opus, iar principiul atotcuprinzător al acestei concepții, ca tragic și comic, face din deosebirea genurilor poeziei dramatice o a treia latură principală (a expunerii noastre).

1. Drama ca operă de artă poetică

b) Opera de artă dramatică

...În dramă, latura principală nu este acțiunea reală, exterioară, ci expunerea spiritului interior al acțiunii atât în ceea ce privește caracterele care acționează, precum și pasiunea, patosul, hotărârea lor, acțiunea lor reciprocă și mijlocirea între ele, cât și în ceea ce privește natura generală a acțiunii în lupta și în destinul ei. Acest spirit găsește în consecință o expresie adecvată mai cu seamă în cuvântul poetic, cea mai spirituală exteriorizare a sentimentelor și reprezentărilor.

Cum însă drama îmbină în sine principiul epopeii cu acela al liricii, acțiunea dramatică trebuie să conțină în sine atât elemente epice, cât și lirice și să le exteriorizeze. Latura lirică își are locul, mai cu seamă în drama modernă, în general acolo unde subiectivitatea se mișcă în ea însăși și unde vrea să păstreze în deciziile și faptele ei totdeauna conștiința sentimentului interiorității sale...

Fără de acest patos subiectiv, pateticul obiectiv, ca element epic, se referă îndeosebi la desfășurarea substanțialului relațiilor, scopurilor și caracterelor, desfășurare îndreptată mai mult în afară, spre spectator. Și această latură poate lua, la rândul ei, în parte un ton liric și rămâne dramatică numai în măsura în care nu se desprinde pentru sine, ca independentă, din înaintarea acțiunii și din legătura ei cu aceasta...

2. Executarea exterioară a operei de artă dramatică

b) Arta actorului

împreună cu reprezentarea dramatică reală, scenică, ne este dată, alături de muzică, o a doua artă executantă: arta actorului, care s-a dezvoltat complet numai în timpurile moderne. Principiul ei constă în faptul că ea face, desigur, apel la gesticulație, acțiune și declamație, la muzică, dans și decor, dar păstrează vorbirea și exprimarea ei poetică ca forță preponderentă. Aceasta este pentru poezie ca poezie unicul raport just. Fiindcă îndată ce mimica sau cântecul și dansul încep să se dezvolte independente pentru ele însele, poezia ca artă este coborâtă la rangul de mijloc și își pierde dominația asupra acestor arte, altfel numai acompaniatoare...

...actorul se introduce în opera de artă ca individ integral, cu figura, fizionomia, vocea lui etc. și primește sarcina să se contopească pe deplin cu caracterul pe care-l înfățișează.

În această privință, poetul are dreptul să pretindă actorului să se transpună cu totul, cu gândirea sa în rolul ce i-a fost încredințat fără a adăuga ceva din al său și să-i realizeze așa cum poetul l-a conceput și i-a dat formă poetică. Actorul trebuie să fie oarecum instrumentul pe care cântă autorul, un burete care absoarbe toate culorile și le redă nemodificate. La antici, lucrul acesta era mai ușor, deoarece, cum am spus, declamarea se limita mai cu seamă la claritate, iar latura ritmului etc. era lăsată în grija muzicii, în timp ce măștile acopereau trăsăturile feței, și nici acțiunii nu-i rămânea câmp mare de desfășurare...

...Date fiind însă exigențele pe care poezia dramatică modernă le formulează față de arta actricească, prima poate ajunge adesea, față de materialul cu care lucrează, într-o strâmtoare pe care anticii n-au cunoscut-o. Anume, actorul, fiind om viu, are, ca orice individ, particularitățile lui înnăscute în ceea ce privește organul (vorbirii), figura, expresia fizionomiei, particularități pe care el este nevoit, pe de o parte, să le înlăture în fața exprimării unui patos general și a unui ansamblu de trăsături caracteristice generale, iar, pe de altă parte, este obligat să le pună în acord cu figurile mai pline (de conținut) ale unei poezii mai bogat individualizatoare.

...el trebuie în multe puncte și să întregască, să umple golurile, să găsească tranziții, recurgând la propria sa creație, și în general el trebuie să limpezească prin jocul său opera poetului, scoțând în lumină vie și prezentă toate intențiile secrete ale acestuia și făcând să fie vizibile trăsăturile lui de maestru ce se găsesc la adâncime mai mare.

3. Speciile poeziei dramatice și principalele lor momente istorice

a) *Principiul tragediei, comediei și al dramei* Conținutul veritabil al acțiunilor tragice îl furnizează pentru scopurile pe care și le însușesc indivizii tragici, cercul puterilor care constituie ceea ce e substanțial în voința omenească și care au justificare în ele însele... Pe această culme, unde simplele însușiri întâmplătoare ale individualității nemijlocite dispar, eroii tragici ai artei dramatice - fie ei reprezentații vii ai unor sfere substanțiale ale vieții, fie indivizi mari și puternici sprijinindu-se liberi pe ei înșiși - sunt înălțați oarecum la nivelul operelor sculpturii, și astfel chiar sub acest raport statuile în ele însele mai abstracte și chipurile zeilor lămuresc înaltele caractere tragice ale grecilor mai bine decât toate explicațiile și adnotările amănunțite.

Iată de ce putem spune, în general, că tema propriu-zisă a tragediei originale este divinul, dar nu divinul așa cum constituie el conținutul conștiinței religioase ca atare, ci așa cum se încorporează el în lume, în acțiunile individuale, fără a-și pierde în această realitate nici caracterul său substanțial și fără a fi convertit în contrariul său. În această formă, substanța spirituală a voinței și a înfapturii este eticul. Deoarece eticul, dacă îl înțelegem în nemijlocita lui fermitate și nu-l privim numai de pe poziția reflecției subiective, ca moralitate formală, este divinul în realitatea sa lumească, substanțialul, ale cărui laturi - atât particulare cât și esențiale - dau conținutul motor al acțiunii cu adevărat omenești, explicându-și și realizându-și esența lor în înseși acțiunile noastre.

...adevărata suferință tragică este comandată asupra indivizilor care acționează numai ca urmare a propriilor fapte, în chip pe cât de îndreptățită, pe atât de vinovată din cauza conflictului pe care îl creează, faptă pentru care (acești indivizi) și-au asumat răspunderea cu întreaga lor ființă.

Dacă în tragedie iese în evidență triumfător în mod conciliator substanțialul etern, întrucât el înlătură din individualitatea intrată în conflict numai falsa ei unilateralitate, dar pozitivul pe care aceasta l-a voit îl înfățișează, în starea lui de conciliere afirmativă și lipsită de scindare, ca pe aceea ce trebuie menținut, în comedie, dimpotrivă, subiectivitatea este aceea care, cu infinita ei siguranță de sine, are rolul principal...

De aceea terenul general al comediei este o lume în care omul ca subiect s-a instituit pe sine stăpân absolut peste tot ce consideră că este conținut esențial al cunoașterii și al înfăptuirilor sale; o lume ale cărei scopuri se distrug din această cauză, pe ele însele prin propria lor neesențialitate...

Între tragedie și comedie se situează a treia specie principală a poeziei dramatice, care are însă o importanță mai puțin generală, cu toate că, în ea, deosebirea dintre tragic și comic tinde să se estompeze, sau cel puțin ambele laturi, fără să se izoleze ca laturi reciproce și absolut opuse, se îmbină, formând

un întreg concert.

b) *Deosebirea dintre poezia dramatică antică și cea modernei* Același principiu care ne-a dat criteriul pentru diviziunea artei dramatice în tragedie și comedie ne dă și punctele de sprijin esențiale pentru istoria dezvoltării artei dramatice, deoarece progresul acestei desfășurări nu poate consta decât într-o diferențiere și dezvoltare a momentelor principale care sunt cuprinse în conceptul acțiunii, încât întreaga concepție și realizarea artistică scot în evidență, pe de o parte, substanțialul în scopuri, conflicte și caracter, iar, pe de altă parte, punctul central îl formează interioarea subiectivă și particularitatea.

În această privință, aici, unde este vorba de o istorie completă a artelor, putem lăsa la o parte, înainte de toate, începuturile artei dramatice pe care le găsim în Orient. Anume, deși poezia orientală a ajuns departe în ceea ce privește epopeea și unele specii ale liricii, în schimb, întreaga concepție orientală despre lume interzice prin natura sa o dezvoltare corespunzătoare a artei dramatice. Căci adevărata acțiune tragică pretinde în chip necesar să se fi trezit deja principiul libertății individuale și al independenței individuale sau, cel puțin, autodeterminarea răspunderii libere de sine însăși pentru propria faptă și pentru urmările ei; în și mai mare măsură este nevoie pentru apariția comediei să fie ieșit la lumină liberul drept al subiectivității și dominația ei sigură de sine...

De aceea, începutul adevărat al poeziei dramatice trebuie să-i căutăm la greci, la care, principiul individualității libere face posibilă, pentru prima dată, desăvârșirea formei clasice a artei. Dar, conform acestui tip, individul se poate afirma aici și în privința acțiunii numai în măsura în care acest lucru îl pretinde nemijlocit viața liberă a conținutului substanțial al scopurilor omenești. Din această cauză, ceea ce are în primul rând importanță în drama antică - tragedie și comedie - este generalul și esențialul scopului pe care-l realizează indivizii: în tragedie, dreptul moral al conștiinței referitor la acțiunea determinată, îndreptățirea faptei în sine și pentru sine, iar în comedia antică, cel puțin tot interesele generale, publice sunt scoase în evidență, oamenii de stat și felul lor de a cărmui statul, războiul și pacea, poporul și starea lui morală, filosofia și decăderea ei etc. În felul acesta, în drama antică nu poate ocupa loc preponderent nici zugrăvirea variată a stărilor sufletești și a caracterelor aparte sau complicațiile speciale și intrigă, și nici nu se concentrează interesul în jurul destinului indivizilor, ci, în loc să fie îndreptat spre aceste clemente particulare, interesul se îndreaptă înainte de toate spre lupta simplă dusă de puterile esențiale ale vieții și de zeii care stăpânesc în sufletul omenesc, precum și spre deznodământul acestei lupte, după cum reprezentanții individuali ai acestor forțe îndeplinesc un rol de aceeași natură cu cel

jucat de figurile comediei când dezvelesc caracterul general absurd al realității prezentului și al existenței publice în liniile ei fundamentale de mișcare.

în schimb, poezia romantică modernă, principalul subiect îl consideră pasiunea personală, a cărei satisfacere nu poate fi decât un scop subiectiv, în general soarta unui anumit individ și caracter în condiții speciale.

...de aceea, în ce privește conținutul particular al acțiunii în această concepție, el nu este necesitatea și îndreptățirea morală, ci persoana singulară cu problemele ei; asupra ei este îndreptat interesul nostru...

(Din voi.; G.W.Fr. Hegel: *Prelegeri de estetică*; Ed. Academiei Române, voi. II, 1966. Trad.: de D.D. Roșea.)

WAGNER, Richard (1813-1883)

Muzician german. Studii literare, teatrale și muzicale. Mai întâi dirijor al orchestrelor din Magdeburg (1834-1836) și Riga (1837-1839), apoi al celei a teatrului regal din Dresda, *W.* este autorul operelor *Vasul fantomă* (1834), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristan și Isolda* (1865), al teatrologiei *Inelul Niebelungilor* (1868-1882), compusă din *Aurul Rinului*, *Walkiria*, *Siegfried*, *Amurgul zeilor*, și apoi *Parsifal*— toate conforme ideilor sale estetice de reformare a teatrului liric tradițional după noua formulă a dramei muzicale, realizată ca operă de artă totală. Lucrările sale teoretice fundamentale sunt: *Artă și Revoluție*, *Opera de artă și viitorul*, *Opera și drama* - cea din urmă fiind cea mai cuprinzătoare expunere a principiilor noii drame muzicale.

Prieten spiritual al lui Nietzsche, protejat de Ludovic al II-lea al Bavariei, *W.* va deschide la 1876, la Bayreuth, teatrul-templu, visat și proiectat de el, care va rămâne până astăzi, prin festivalurile periodice pe care le adăpostește, o expresie vie a idealului wagnerian de operă.

Drama și esența poeziei dramatice

...Dacă vrem să definim acum cu exactitate opera poetului realizată cu cea mai mare perfecție imaginabilă, suntem obligați să o formulăm ca „mitul justificat de conștiința umană cea mai lucidă, inventat în mod original, în concordanță cu intuiția vieții mereu actuală, și prezentat în forma sa cea mai inteligibilă, prin dramă“.

Ne mai rămâne să știm prin ce „mijloc de expresie“¹¹ vom face acest mit cât mai inteligibil. „Limbajul sunetelor“¹¹ este începutul și sfârșitul celui al cuvintelor, așa cum „sentimentul“¹¹ este începutul și sfârșitul judecării, „mitul“¹¹ - începutul și sfârșitul istoriei, „lirismul“⁴¹ - începutul și sfârșitul poeziei.

Intermediară între început și sfârșit e doar „imaginația“¹¹... tot așa cum

sentimentul inconștient conține germenii dezvoltării ulterioare a judecății... și tot așa cum doar omul care justifică acest sentiment prin judecată e „dotat cu rațiune”¹¹; și după cum doar în mitul justificat de istoria din care s-a născut se poate găsi o imagine cu adevărat inteligibilă a vieții, tot astfel și lirismul include în el germenii artei poetice propriu-zise, care nu poate, până la urmă, să formuleze într-o manieră necesară decât justificarea lirismului; opera născută din această justificare e, în mod sigur, opera cea mai remarcabilă a artei umane - „Drama integrală”¹¹.

(Din voi.: R. Wagner - *Gesammelte Schriften*, voi. IV, partea a II-a - „Oper und Drama”. Trad.: M.T.I.)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1844-1900)

Filozof german. Studii filosofice și filologice. Formația sa spirituală e marcată de câteva evenimente: lectura lucrării lui Schopenhauer *Lumea ca voință și reprezentare*, a textelor din filozofia hindusă, a cărților lui Dostoievski. Studiile de filologie greacă pe care le întreprinde îl duc la cercetarea originilor tragediei grecești și la publicarea, în 1871, a *Nașterii tragediei din spiritul muzicii sau Elenism și pesimism*. A fost prieten cu Peter Gast și R. Wagner. Gândirea sa filosofică e cuprinsă în *Considerații neconforme cu spiritul vremii* (1873). *Omenesc, prea omenesc* (1878), *Călătorul și umbra sa* (1880), *Așa a grăit Zarathustra* (1882), *Crespusculul zeilor*, *Ecce homo* și *Voința de putere*, care apare postum.

Filosofia sa individuală se bazează pe ideea energiei vitale și a „voinței de putere” care e capabilă să-i înalțe pe om până la „supraom”, are un caracter anarhic și nihilist, influențând teoriile ulterioare ale rasismului german.

Nașterea tragediei

...într-adevăr, cu afirm că nu-i cunoaștem pe Eschil și Sofocle, în măsura în care ei ne-au fost păstrați, decât ca libretiști, adică afirm că nu-i cunoaștem de loc. Când spunem despre ei că sunt poeți, vrem să spunem că sunt poeți libretiști, dar pierdem orice noțiune privind existența lor adevărată; ea nu ni se descoperă decât în anumite momente de puternică imaginație, când ne reprezentăm o formă idealizată a operei, care ne-ar da intuiția a ceea ce era drama muzicală antică...

Când se plănuia un poem dramatic, prima idee trebuia - deci - ¹⁶¹ să fie imaginarea unui grup de bărbați sau de femei care să fie în strânse relații cu

personajele acțiunii; apoi, trebuia inventate situațiile în care să se poată exprima emoțiile colective, de natură lirică și muzicală...

...Tragedia clasică franceză, care nu cunoștea de la predecesora sa, drama muzicală greacă, decât libretul, și căreia folosirea corului îi crea dificultăți, a trebuit să admită un nou element care îi permitea să umple cele cinci acte prescrise de Horațiu.

...Comparată cu aceasta, vechea tragedie era săracă în acțiune și interes; se poate spune chiar că, la origine ea nu avea ca principal conținut acțiunea, „drama“, ci pasiunea, „pathos“-ul. Acțiunea a fost adăugată mai târziu, când s-a născut dialogul; iar acțiunile adevărate și periculoase nu au fost niciodată aduse pe scenă, nici măcar în epoca cea mai înfloritoare a dramei. Căci ce era această tragedie la origine, dacă nu lirism obiectiv, un cânt care exprima stările de suflet ale anumitor personaje mitologice, încarnate sub ochii noștri!

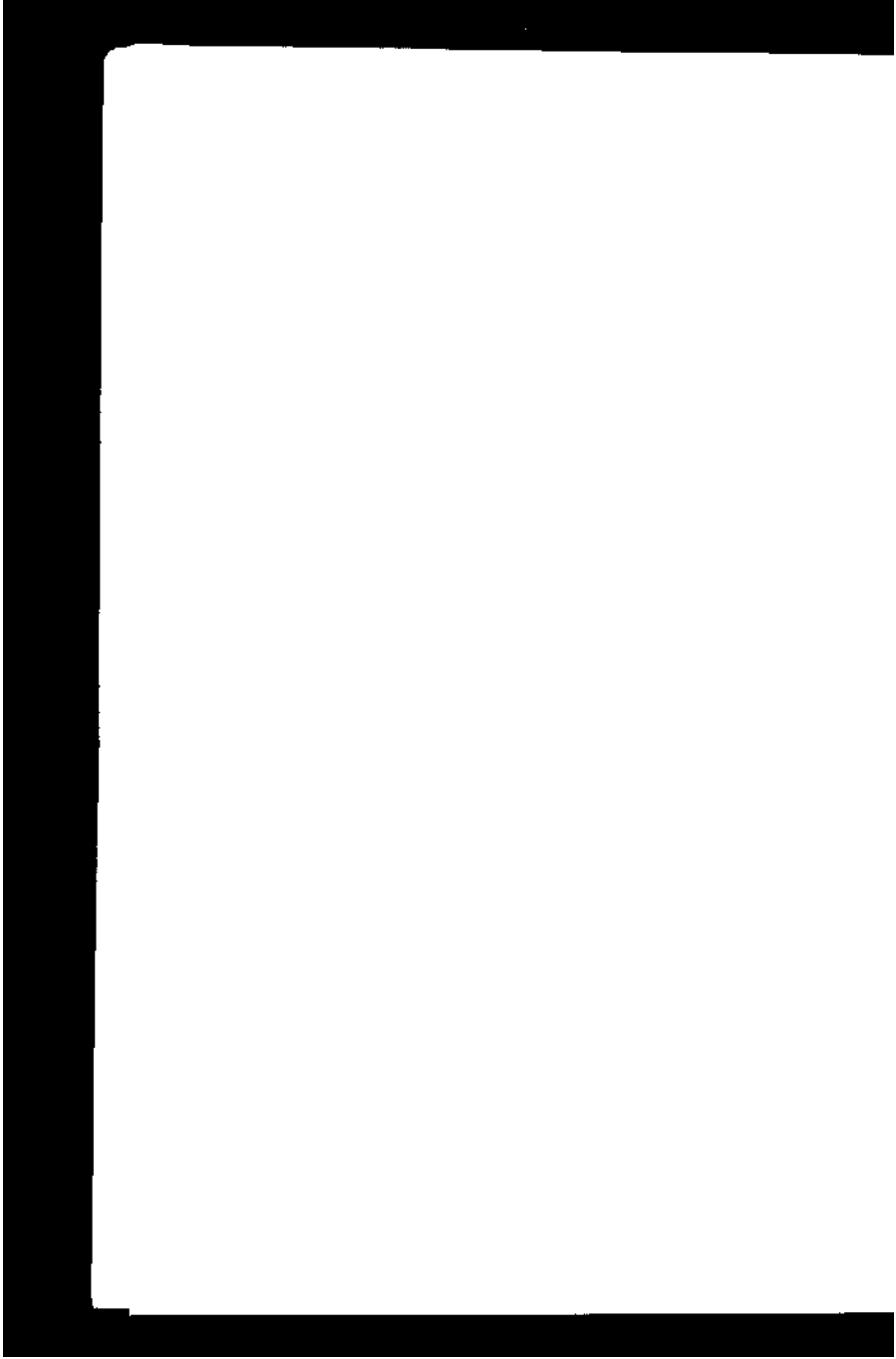
Revin la ceea ce indicam mai sus, că în drama greacă, accentul e pus pe durerile îndurate, nu pe fapte; se va înțelege mai bine acum

de ce cred că suntem „în mod necesar¹¹ nedrepti față de Eschil și Sofocle, și că de fapt nu-i „cunoaștem¹¹. într-adevăr, nu avem nici un mijloc să controlăm judecata publicului antic asupra unei opere poetice, pentru că nu știm decât în parte cum se exprima durerea sau, în general, viața emotivă la paroxismul ei. În prezența unei tragedii grecești ne simțim incompetenți, pentru că efectul ei fundamental se bazează, într-o mare măsură, pe un element dispărut - muzica...

(Din voi.: Fr.W. Nietzsche - *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik*, în „Nietzsche's Werke“, Taschen-Ausgaben, I, Trad.: M.T.I.)

PARTEA a II-a

ÎN CĂUTAREA SPECIFICULUI TEATRAL'



Secolul al XX-lea respinge, mai mult decât oricare altă perioadă clasificările, fiind caracterizat de dinamismul formelor. O perpetuă revizuire îi definește categoria recutare a imobilismului, a epuizării substanței sale de către o singură modalitate expresivă. Fără a exagera sociologizant, această vocație explozivă a artei moderne are ca sursă impulsul dinamic al raporturilor dintre termenii fundamentali ai societății. Dialectica se eschivează nu cu o extravagantă modificare a unor expresii și valori, ci ea reprezintă reflexul mișcării sociale de care arta nu este și nici nu poate să fie străină.

Teatrul rămâne substanțial și profund legat de contextul social în care s-a creat. A-i citi determinările este o operație necesară, căci doar astfel se pot descifra logic mișcările sale și perspectiva în care se înscrie la un moment dat.

Încercând o analiză a principalelor teme legate de evoluția spectacolului contemporan ne-am asumat, ca principal termen de referință, raportul său cu societatea. E indiscutabil că reducerea sa la determinări exclusiv sociologice riscă să sfârșească într-o încarcerare frustrantă, capabilă să producă în cititor o deplină suspiciune. Și, de aceea, ar fi o greșală să nu ne referim permanent și la dialectica internă a teatrului, dialectică ce resimte totuși, deși mai îndepărtat, fluctuațiile corpului social.

Încorporând determinările provenind din procesele realității cu acelea având ca sursă viața teatrului, ne-am propus sublinierea principalelor sale mutații obiective. Fără a ignora aportul perso-

nalităților, am considerat mai utilă panoramarea acestui peisaj fascinant - teatrul secolului al XX-lea - decât expunerea succesivă a esențialelor școli și curente. Acestea, de fapt, se întrepătrund pe întinderea unui ciclu istoric. Este rațiunea pentru care ne-am oprit asupra marilor teme și mișcări, ordonate în jurul întrebărilor fundamentale lansate de neliniștea unei arte care există doar ca voce, ca expresie specifică a limbajului umanității.

De la subordonare la influență. Într-un excelent studiu - *Condiția sociologică a regiei* - Bernard Dort nu contestă vechile explicații privind apariția acesteia, justificată prin inovațiile tehnice ivite la sfârșitul secolului al XIX-lea, ci le consideră doar insuficiente. Schimbările de calitate și cantitate a publicului, apreciază el, ar fi principalul resort. O sală aristocratică omogenă suportă spectacolul indiferent de modificări istorice și sociale, dar schimbarea raporturilor de forță între clase, declanșată după Revoluția Franceză, are ca efect, spune Dort, mărirea și totodată dezomogenizarea asistenței. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu mai există pentru teatru un public omogen și net diferențiat după genul de spectacole care îi sunt oferite. De atunci, nici un acord fundamental prealabil privind stilul și sensul acestor spectacole nu mai există între spectatori și oamenii de teatru. Echilibrul între sală și scenă, între exigențele sălii și ordinea scenei nu mai apare ca postulat. El trebuie creat de fiecare dată. Deci, relativizarea spectacolului, ca punct de vedere datat istoric și social asupra piesei, explică apariția regiei produsă „în momentul în care eterogenitatea publicului rupe acordul fundamental între sală și scenă, acest gen de consens mutual...”¹¹² Regia apare astfel din gustul de particularizare a unui public real și neomogen.

Ipoteză plauzibilă. Ea permite însă și detectarea unei importante idei adiacente privind eficacitatea sălii asupra metamorfozelor esențiale din teatru.

Autoritatea artelor tradiționale. Apariția regiei cu conștiință de sine trebuie recunoscută în activitatea de la Meiningen a ducelui *Georg al III-lea* și a lui *Ludwig Kronegg*. Acestei inițiative îi urmează apoi Antoine, simbolistii, Stanislavski, Craig; rapiditatea impunerii acestei noi funcții teatrale demonstrează caracterul său necesar pentru

¹¹² B. Dort - *Theâtre viei*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 65.

spectacolul de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

O dată cu primele manifestări ale regiei, spectacolul modern se angajează în efortul de recunoaștere a sa ca artă specifică. Nesiguranța începuturilor explică primele încercări de rezolvare a acestui proiect prin subordonarea teatrului unor estetici străine, ținând de alte forme de artă.

Mișcarea primă, de importanță extremă, aplică spectacolului marile experiențe literare ale sfârșitului de secol: naturalismul și simbolismul. Scena le preia principiile, vizând astfel respingerea vechilor modalități de teatru, desuete și superficiale. *Antoine* pune în practică ideile lui *Zola* din *Naturalismul în teatru*, iar *Paul Fort* - considerând scena un univers evanescent, reflex al invizibilului - preia ideile poetice ale lui Mallarmé.

În secolul al XX-lea, inițial, revoluțiile teatrale se produc tot prin extinderea celor literare asupra scenei.¹¹³

Rebeliunea împotriva literaturii și fascinația pentru imagine, recunoașterea preeminenței vizuale a teatrului susține cealaltă încercare de definire a lui prin termenii unei arte străine. Pictura apare la sfârșitul secolului ca o șansă de recuperare a formei, pierdută sub aglomerarea materiei naturaliste. Folosirea sa are, în concluzie, și un sens polemic. Din intenția de a revela caracterul de artă, și nu de viață al spectacolului se apelează la plastică. În acest caz nu distingem, ca în cel al literaturii, referințele la unele experiențe ca-pitalice, căci scena se adresează cu predilecție curentelor decorative, precum cele ale grupului „Les nabis”, condus de Maurice Denis.

Pe parcursul secolului, raporturile se diversifică totuși: de la

¹¹³ în condițiile concrete ale sfârșitului de secol, subordonarea teatrului e indiscutabilă, dar și mai târziu, dincolo de procesul progresiv de eliberare a spectacolului, literatura, îndeosebi cea dramatică, continuă să-i influențeze evident. Stanislavski, de exemplu, va răspunde unor preocupări independente de renovare a spectacolului, dar și noilor sarcini pretinse de dramaturgia cehoslovacă. Montările expresioniste caută echivalentul teatral inspirat de estetica generală a curentului în care domină pictura și literatura. Anume pentru rezolvarea justă a pieselor sale, Brecht propune o tehnică inedită de joc. Mai de curând, teatrul absurdului face impracticabilă metoda stanislavskiană, pretinzând inventarea unui alt stil de interpretare. O nouă dramaturgie are întotdeauna repercusiuni asupra spectacolului. Însă, e evident, că nu despre un linear determinism e vorba, ci spre o influență care participă la permanenta sa metamorfoză. Invers: spectacolul a influențat și el, la rândul său, un anumit tip de dramaturgie. Piscator premerge teatrului epic brechtian; iar azi, ca urmare a interesului pentru creația colectivă, apar alte moduri de scriere. Anumiți dramaturgi creează un nou tip de piesă care presupune creativitatea virtuală a echipei, ea propunându-i o formă în acord cu spectacolul.

împrumut și subordonare se ajunge la interdependență. După imixtiunea picturii, inițial acuzabilă (reținerea provine din devierea de la actor, ca esență a spectacolului, căci din punct de vedere vizual se obțin performanțe strălucite), teatrul va descoperi în plastică impulsuri decisive pentru stimularea unei perpetue transformări. Regizorul *Leon Schiller*, oarecum suprasolicitant, observă că acest proces este unul cărui îi datorăm „concepția modernă a esenței artei teatrale și cea mai mare parte a reformelor”^{114, 115}.

Marcantă parcă însă, influența demersului teoretic al picturii, pentru că el stimulează revizuirea esteticilor teatrale în acord cu noile propuneri de expresivitate vizuală, fără pericolul subordonărilor sau împrumuturilor deviaționiste.

Prin urmare, literatura și pictura sunt principalii termeni de referință, în timp ce muzica e mai îndepărtată. *Adolphe Appia* a încercat, totuși, o punere a teatrului sub regimul tutelar al acesteia. Din gustul clasic pentru opera închisă, aparținând unui autor unic, el propune dramaturgului ca soluție aplicarea sistemului muzical de notație, pentru a-și controla punerea în scenă a textului. În afara acestei tentative, paralelismele cu muzica sunt sporadice și de importanță secundară.

Deci, pentru a se confirma ca artă, spectacolul contemporan, inițial se subordonează esteticilor străine, și doar mai târziu se angajează cu drepturi egale în lupta pentru recunoașterea unei estetici specifice.

Persistența idealului clasic. *Wagner* proiectase opera de artă totală - întrunire arborescentă a tuturor artelor într-un spectacol comun. Aceasta era o inițiativă continuând parcă, într-o ultimă zvâcnire, spiritul romantic. Rezervele față de acest conglomerat se vor manifesta curând, căci *Wagner* se lansase pe o pistă contrară dispozițiilor de particularizare ce apar și se impun categoric la sfârșitul secolului. *Appia* și *Craig* marchează în teatru primele încercări de revelare a specificului teatral. La amândoi, însă, accesul către o definiție valabilă e deviat de apartenența lor la idealul clasic al artei. Nici unul, nici celălalt, nu se desprind de ideea creatorului unic și a operei încheiate, în numele cărora supun teatrul unor norme restrictive. Acesta este momentul în care se infiltrează dominator o estetică generală, și nu, ca mai înainte, una particulară, a picturii sau a literaturii.

Renaissance du théâtre, p. 594.

¹¹⁵ Cf. Odette Aslan - *L'Ari du théâtre*; v. Leon Schiller - *Reflexion sur la*

Appia condiționează caracterul de artă al teatrului de existența în text a unui principiu ordonator care să asigure autorului autoritatea integrală și asupra spectacolului. El concepe o ierarhie în funcție de un principiu unic de suveranitate, aflat în posesia dramaturgului. Ca oricărui clasic, lui Appia îi repugnă accidentele, are oroarea surprizei, propunând creația definitivă și încheiată. În spectacolul care deviază de la text apare pericolul ieșirii din zona artei. Propunând sistemul de notație muzicală, care determină și cronometrează creația actorului, Appia tinde să elimine din teatru arbitrarul, cu alte cuvinte, inesteticul.

Cu dispoziții similare discută și Craig spectacolul. El propune o definiție a teatrului ca sinteză a elementelor ce compun celelalte arte. La el, prioritar va fi gestul, deplasând astfel interesul de la sunet către imagine. Viziunea sa, deși cu un coeficient sporit de teatralitate față de cea a lui Appia, e deformată de același ideal clasic al autorului unic și al operei încheiate. Acum, dramaturgului

îl se substituie regizorul - ca unic autor al spectacolului. Și Craig caută un mod de a descoperi principiul autorității inatacabile. Ca și la Appia, actorul e considerat elementul haotic, care poate compromite teatrul ca artă. Regizorul, spune Craig, se poate manifesta doar în condițiile deplinei docilități a materialului, aservire insuportabilă pentru organismul interpretului uman. Și astfel, Craig pretinde excluderea lui, pentru că doar anorganicul este etern și durabil, deci artistic.¹¹⁶

Vizuilitatea. Chiar de la începutul secolului, spectacolul contestă dominația literaturii ca opresiune nejustificată, ca sursă a devierii teatrului de la esența sa. Stăpânit de cuvânt, spectacolul se aservește unui mijloc de comunicare străin. Craig, cel dintâi, proclamase autoritar drepturile imaginii în teatru, văzul devenind simțul solicitat cu precădere, evident, în defavoarea auzului. Spectacolul nu-și poate impune caracterul de artă decât prin recunoașterea vizualității ca regim esențial.

Instaurarea supremației imaginii se explică și prin determinări extra-estetice. Rene Huyghe justifică aceasta prin viteza sporită a imaginii în comparație cu aceea a cuvântului, ca și prin abandonarea

¹¹⁶ Propunând „supramarioneta”, el atacă actorul ca principiu al dezordinii și ca simbol al perisabilității. „Nu se poate face nimic artistic cu ființa umană” îi spunea lui Copeau (v. J. Copeau - *Rencontres avec Dalcroze, Appia et Craig*, în „Revue d'histoire du théâtre” nr. 4, 1963, p. 359). Teatrul se naște din mișcare, gest și dans, dar nu corpul o va executa, ci idoli sacri în lente rotiri îi vor arăta frumusețea.

izolării cititorului solitar pentru contactul cu „medii cfervescente“, sau prioritatea emotivității în condițiile comunicării vizuale.¹¹⁷ Spectacolul își revndică, deci, imaginea, ca mijloc specific, iar analizele succesive pe care le fac marii regizori și teoreticieni îi vor urmări descifrarea particularităților. Prioritatea regizorului și regimul vizual sunt, prin urmare, primele două atribute definitorii ale spectacolului modern.

Convenționalitatea. Inițiatorii - Kronegk și Gcorg al II-lea- au apelat la informație și documentare în scenografie și interpretare. Spectacolele lor se realizau după îndelungi studii premergătoare. Dar ccca cc la început a avut un sens de renovare a montărilor tradiționale, acuzabile de artificialitate, va sfârși ca eroare a istorismului arhivist, scena devenind imagine exact reconstituită a cpocii, fără selecție și principii estetice. Ulterior, *Antoine* și teatrul naturalist accentuează acest determinism al mediului asupra personajelor, prin carc scena devine imagine identică vieții. Mai reținut, *Stanislavski* pretinde și el spectacolului, actorilor, să producă iluzia realității. Nimic nu trebuia să-i trădeze pc artist, scena fiind doar camera cărcia i s-a înlăturat cel de al patrulea perete fără știrea actorilor. Interpretul își construiește rolul cu datele psihice ale biografiei personajului din posibila sa viață reală; el tinde a sc confunda cu acesta din urmă. Publicul crede în realitatea a ceea ce i se arată, căci scena a devenit un fragment de viață. Caracterul de artă al spectacolului se disimulează pentru a nu incomoda iluzia.

Reacția polemică declanșată de simboलिști, de Craig sau Meyerhold, viza, în primul rând, această competiție cu natura spectacolelor lui Antoine și Stanislavski. Publicul, spun ei, trebuie să recunoască o artă - un fenomen diferit de viață, teatrul fiind nu o imitare a ei, ci o interpretare. Aceasta explică recursul la imagine, înțeleasă ca materie teatrală nouă, ca semn specific și nenatural. Modalitatea cea mai evidentă a reprezentat-o stilizarea lui *Meyerhold* și *Fuchs*, prin carc se elibera teatrul de exigențele verosimilului cotidian, în favoarea armoniilor cromaticc, a mișcărilor solemne.

Cultivarea imaginii are inițial un sens polemic, urmărind impunerea condiției de artă a spectacolului, care nu trebuie confundat cu realul. Se înainta astfel către deplina asumare a convenționalității ca regim al teatrului, eliberat de sub presiunile tutelare, exterioare esenței sale.

¹¹⁷ Renii Huyghe - *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1966.

Pentru *Craig*, *Jacques Rouchez*, *Lugne Poe*, prin imagine teatrul devine artă, în timp ce pentru *Meyerhold*, *Tairov*, *Vahtangov* ea îi asigură revelarea esenței specifice. De aceea, teatrul se angajează în căutarea aceluși tip de imagini produse prin mijloacele proprii, netransferate din domeniul străine. Imixtiunile plasticii sunt respinse, iluzionismul - anulat.

Modul de restabilire a teatralității imaginii se face printr-o mișcare generală de revenire la surse, din convingerea că, prin istorie, spectacolul a suportat un permanent proces de deviere de la esența originară ce trebuie redescoperită. Vina aparține literaturii, care, subordonându-și spectacolul, l-a denaturalizat. Artiștilor și esteticienilor teatrului, spectacolul popular și cel oriental le apar ca simboluri ale teatralității, pentru că ele plasează actorul în centrul actului teatral, iar imaginea are ca suport manifestările corpului său în condițiile unei convenționalități specifice. Combinația de tehnici ale teatrului de bălci, ale ciroului, ale teatrului indian sau japonez, înțelese ca formulări ale unui limbaj teatral pur, devine principala soluție adoptată. Acum asistăm la echivalarea esenței spectacolului cu convenționalitatea realizată prin actor. Acest tip de convenționalitate este revendicat inițial ca teritoriu de manifestare a imaginii teatrale, liberă de imperativul imitației, pentru a i se corela apoi, prin cei doi mari teoreticieni, Brecht și Artaud, eficacitate ideologică sau transă metafizică. Ea nu se va mai reduce exclusiv la afirmarea specificului.

Senzorialitatea. Așa cum pictura a resimțit invenția fotografiei, tot așa și teatrul a resimțit-o pe aceea a cinematografiei. Noua artă părea să infirmă întru totul existența teatrului, acesta pierzându-și aparent și rațiunea de a fi. Cinematograful îi prelua atribuțiile având și avantajele reproducerii mecanice. Sub presiunea competiției s-a declanșat căutarea insistentă a acelor particularități specifice prin care teatrul să se poată justifica. Tehnica folosită, tradusă în numeroase scrieri teoretice, a fost aceea a eliminării. Pentru a se afla ce e teatrul, trebuia să se știe ce nu e teatru. La capătul acestui examen s-a descoperit în prezența fizică elementul particular față de cinematograf: numai la teatru, publicul se află în contact cu trupul viu, în mișcare, cu circulația sanguină care este vehiculul său secret. Și astfel, s-a ajuns la concluzia că actorul, existând ca ființă în fața publicului, este cel care poate justifica teatrul.

O dată revelată, această prezență va conduce la echivalarea senzorialității cu specificul teatral. Corpul este revendicat pentru

capacitatea sa de a instaura participarea sălii la un act ce se produce în intimitatea lui. În plus, senzorialitatea îi justifică teatrului existența pentru ca apoi să capete sens de recuperare a umanului. Concentrarea teatrului asupra organismului viu are, deci, valoare de acord cu sensibilitatea epocii și de necesară delimitare a domeniului. Mai profund, în ea se ascunde și tentativa de a oferi existenței un principiu autentic. După ce artele și-au constituit esteticile particulare, acum, fiecare - observa Gaetan Picon - „se concepe ca posesie autentică a ființei, revelație esențială și auto-nomă”. Teatrul descoperă în trup o asemenea valoare existențială, căci prin el se angajează, la un moment dat, în efortul de recuperare a umanului.

Spontaneitatea. Dezvoltarea televiziunii a impus o altă revizuire a esteticii spectacolului. Mass-media solicită descoperirea unor noi resurse specifice ale limbajului teatral. Prezenței senzoriale a expresiei i se corelează libertatea de transformare ca teritoriu al teatrului. În orice înregistrare mecanică, totul e stabil, dat pentru totdeauna. Reluarea repetă, fără nici o derogare, forma inițială. La teatru însă, reprezentarea e un sistem deschis, transformabil în prezența publicului. Ceea ce era detestabil pentru Craig, adică instabilitatea spectacolului și a interpretării, se recunoaște azi ca particularitate definitorie a sa.

Improvizația a devenit, astfel, răspunsul teatrului aflat în căutarea naturii sale particulare, și care îi permitea să se delimiteze față de mass-media. Creația nu se mai naște dintr-o gândire riguros predeterminată, ci e produs comun al grupului. Se ajunge astfel la o formă liberă care nu se mai supune unei depline fixări, ci, dimpotrivă, își programează chiar intervenția spectatorului în funcție de care spectacolul poate suferi modificări. Publicului i se propune o variantă teatrală care mizează pe el ca participant, și nu ca simplu privitor. „Astfel, în teatrul real nu doar fiecare spectator trebuie să colaboreze la crearea propriului său spectacol, ci fiecare colectivitate de spectatori, fiecare public colaborează, prin alegerea pe care o face, pentru un spectacol dat de actori. O formă deschisă care produce o experiență unică, spontan diferențiată de la un spectator la altul, de la o reprezentație la alta; într-o epocă de mass-media mecanizate, aceasta e caracteristica ce distinge, într-un mod hotărât adevăratul teatru de formele de spectacol concurente. Accentul, pus din ce în ce mai des și mai insistent pe

improvizație (ca de altfel în toate celelalte arte în acest moment), este încă un aspect al nevoii de spontaneitate și deschidere, care este reacția sănătoasă a epocii noastre contra substitutelor mecanice și închise ale artei. O formă deschisă poate fi utilizată și ca o chemare la acțiune.

La limită, teatrul e definit ca o întâlnire a actorului cu spectatorul. Singură, această artă se justifică printr-o relație umană directă și imediată. Preeminența teatrului ca act se substituie celui ca verb. Azi, îndeosebi, teatrul american cultivă tehnici ce pleacă de la principiul libertății teatrului de a-și recunoaște schimbarea ca regim esențial. Ea nu mai e acuzată sau disimulată, ci afiliată definiției teatrului, care exclude idealul străin al durabilității. Teatrul, spune Fr. Jotterand, „nu mai povestește ceva la trecut, ci antrenează participanții la un spectacol pe cale să se facă” Efemerul și progresia definesc limbajul corporal întrebuințat.

Politicul. Aparent, prin această ultimă diferențiere se abandonează referința la metamorfozele „specificului” teatral, angajându-se în discuție un domeniu străin. În realitate, inițiativa declanșată de mișcarea revoluționară a anilor '20, și strălucit ordonată programatic de Brecht, determina fundamentale transformări ale spectacolului contemporan.

Teatrul descoperind azi esența sa în colaborarea scenă-sală, în afara mai vechilor raporturi autoritare a unuia sau altuia dintre termeni, nu se limitează la acest specific, ci îl corelează unui mesaj. Puritatea unui limbaj apare insuficientă creatorului ca și spectatorului contemporan. Utilizarea limbajului specific pentru a participa la marile conflicte actuale explică tentativa de îmbinare a lui Artaud cu Brecht, aceea de abandonare a sediilor stabile etc.

Jindrich Honzl comenta mobilitatea priorităților în interiorul actului teatral, aceste priorități precizându-i chiar caracterul. „Fiecare perioadă a istoriei actualizează un alt element al fenomenului teatral, și energia cutărui sau cutărui factor poate înlocui sau șterge restul...”²

Revizuirea pare să definească această permanentă operație de regăsire a teatrului într-o calitate sau într-un termen al său, pentru a le pierde iarăși, aflându-i esența altundeva, într-o cursă fără capăt. Se poate spune, din această perspectivă, că nu există o definiție a teatrului, ci definiții ale sale.

Poziția regizorului în actul teatral. În teatru, regia este singura funcție cu preistorie incertă și discutabilă. Prezența ei se

remarcă abia în secolul al XIX-lea, ca acțiune conștientă, cu toate că, virtual, există dintotdeauna în teatru, fiind presupusă chiar de natura lui colectivă. Antoine facea deosebire însă între accepția recentă și cea îndepărtată, adică între „metteur en scene” - creator al unei expresii noi pentru o operă literară, și „regisseur” - termen atribuit în trecut maestrului-șef care deținea funcții organizatorice. Pe parcursul istoriei asistăm deci la metamorfozele unei funcții căreia, în diverse momente, îi revin sarcini și răspunderi diferite. „Regia nu este o invenție a secolului al XIX-lea. Doar că, începând din secolul al XIX-lea, se trece insensibil de la «regie», adică o ordonare obiectivă constând în descrierea animației teatrale și a accesoriilor necesare jocului, la ceea ce noi numim azi «mise en scene», adică o interpretare personală, sugerată de opera dramatică și coordonând toate elementele spectacolului, adesea după o estetică particulară. Teatrul nostru substituie «au regisseur - le metteur en scene»¹¹⁸ - distincție intraductibilă. Aceasta e principala tranziție petrecută în cadrul atribuțiilor acestui personaj, inițial - coordonator, și ulterior devenit creator.

Andre Veinstein, catalogând opiniile favorabile regiei ca dat consubstanțial teatrului, le descoperă elementul unitar în convingerea că orice act colectiv pretinde un organizator. Pe rând, el este recunoscut în Vrăjitor și Preot, în coreg, în actorul principal, la japonezi, sau în *Commedia dell'arte*, iar Evul Mediu îi atribuie numeroase denumiri - „le conduiseur, le meneur du jeu” - același însărcinat cu pregătirea reprezentației. Rațiuni de organizare preced deci justificarea prioritar artistică acordată azi regizorului.

Un alt grup de păreri, de declarații ce țin de estetica teatrului, provenind, în primul rând, de la practicieni (cele amintite anterior aparțineau îndeosebi teoreticienilor și istoricilor de teatru), consideră regia ca o funcție nouă, de neregăsit înaintea secolului al XIX-lea, primul moment în care cineva intervine cu rol creator între text și montare. Regizor înseamnă acel artist care își asumă crearea spectacolului, de la proiectul inițial până la ridicarea cortinei. El acoperă deci spațiul dintre limbajul scris al operei și cel vizual pretins de scenă. Disputa privind longevitatea funcției e însă riscantă, deoarece istoria spectacolului, prin chiar natura acestuia, nu se află în posesia operelor, ca în celelalte arte,

¹¹⁸ Fr. Jottrand *Le nouveau théâtre américain*, Ed. du Seuil, Points, 1970, p. 242.

- Jindrich Honzl - *La mobilité du signe théâtral*, în „Travail théâtral”, etc, 1971, p. 15.

ci doar în aceea a comentariului asupra lor și a modalităților de creație. Este analizabil dialogul la Racine, tehnica lui Poussin sau Monteverdi, căci se aplică operelor unde putem descifra particularități de tratare, procedee, soluții, coeficientul inovator etc. Efemeritatea spectacolului face imposibile asemenea examene, și de aceea, caracterele activității regizorale în vechile forme de teatru nu pot fi decât aproximativ și vag precizate. În acest domeniu nu se de- pășesc observațiile cu caracter general. E indiscutabil faptul că, înainte de secolul al XIX-lea domina latura organizatorică, dar, cu certitudine, funcția nu se rezuma nici atunci doar la aceasta. Noi însă ignorăm procentul de creativitate.

Anterior secolului al XIX-lea, funcția există, dar fără a avea o precisă delimitare a domeniului și utilității sale. Îi lipsește chiar și numele, termenul apărând târziu, abia la jumătatea secolului anterior, iar în Italia tocmai în secolul al XX-lea prin *Silvio d Amico*.

Ca o consecință firească a acestui statut confuz, preistoria regiei se definește prin inexistența unei conștiințe teoretice. Accesul său la condiția de artă e corelat cu operația primelor programe care vizează legitimarea spectacolului ca operă de creație.

Activitatea teatrală se manifestă în condiții de grup, unde participanții colaborează diferit. O istorie a regiei e, în primul rând, o istorie a raporturilor și a poziției adoptate de regizor în acest colectiv, de ea depinzând apoi toate celelalte intervenții în creația spectacolului. Obișnuința școlară echivalează succesiunea expunerii cu progresiva dezvoltare a temei în timp, dar aici modelele de lucru pe care le descoperim coexistă. Succesivă este doar trecerea lor în prim-plan. Putem vorbi mai puțin de o evoluție a regiei, deși ea nu este complet insesizabilă, cât de alternarea priorității acordate unui model sau altuia.

Regizorul apare ca intermediar între operă și spectacol. Atribuțiile organizatorice persistă dar, totodată, el își asumă obligații privind și realizarea artistică a spectacolului. Medierea, ca operațiune regizorală, nu poate fi legată exclusiv de momentul începutului, ea persistând încă și azi în numeroase cazuri. E evident însă că într-o ipotetică ierarhie valorică a modalităților regizorale de lucru, medierii îi revine o poziție inferioară. Regizorul are aici o minimă intervenție creatoare. Spectacolul nu se constituie într-o artă independentă, subordonat fiind cuvântului scris. Funcționalitatea primează. Viziunea e secundară. Adolph Appia este cel care concepe teoretic, susținut de realizator, poziția medic între conținut și formă, adică între text și spectacol.

Regizorul ca intermediar acceptă subordonarea față de dramaturg în toate compartimentele spectacolului. Aservirea nu fertilizează însă opera, ea fiind mai apropiată de ideea de „regie” decât de cea de „mise en scene”.

De la autoritate la dictatură. Instaurarea autorității regizorale se produce progresiv, subminând-o pe cea a autorului, dar aderând la aceeași mentalitate clasică: a operelor închiate și individuale. Înlocuirea scriitorului cu regizorul nu infirmă modelul de lucru, fiind de fapt vorba numai de o substituție de termeni. În ambele cazuri, natura colectivă a teatrului se ignoră, principiul ierarhic domină. Dar cu toată contrazicerea acestui caracter colectiv al teatrului, prin ea s-a ajuns la revelarea fundamentelor date ale spectacolului. Regia nu poate exista, într-adevăr, decât prin atașarea la teatralitate.

Am observat deja că, permanent, în efortul de discernere a specificului teatral, textul apare pentru spectacol ca o cursă, ca înstrăinare de la esența lui, care nu e una de natură verbală. Evident, recuzarea literaturii va coincide cu aceea a dramaturgului ca centru focal în actul teatral. Mutația de la dictatura scrisului și a autorului la aceea a scenei și a regizorului determină consecințe importante.

Procesul de impunere a regiei se poate urmări și prin studiul raporturilor din interiorul procesului de creație. Esențiale în acest sens sunt cele cu literatura și cu actorul, căci din analiza lor se desprinde atitudinea regiei. Aceasta, o dată impusă, sfârșește prin a-și aroga toate atribuțiile. Craig teoretizează cel dintâi acest regim, iar supramarioneta și textele neîncheiate, pe care le aprecia ca tipic teatrale, vizau distrugerea oricărei rezistențe sau deformări a propunerilor regizorale. Numai autoritatea lor indiscutabilă asigură coerența mijloacelor. Ulterior, se vor propune alte moduri de impunere a regiei, dar traducând analoage dispoziții autoritare.

¹ Jean Duvignaud: *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*; NRF, ^ Gallimard, 1965, p. 269.

¹ Cf. George Saintsbury: *History of Criticism*, voi. I., Cartea a III-a, cap.

¹ Influența gândirii augustinienne asupra întregului Ev Mediu e copleșitoare. Conform acesteia, reprezentația teatrală ne trezește simpatia pentru niște pseudo- oameni, uitând nenorocirile celor reali. Mai mult, ecou direct al observațiilor lui Platon din Cartea a X-a a *Sleitului*, arta pornește din zona pasională pe care, în celc din urmă, o și stimulează. Ea e cu atât mai periculoasă pentru echilibrul psihicului

uman cu cât se și prezintă într-o formă plăcută, atrăgătoare. În Evul Mediu, universul e gândit ca o imagine multiplă a perfecțiunii divine unice. Pentru a descoperi Unitatea, fenomenele create trebuie să tindă spre ordine și armonie, ajungându-se astfel în gândire până la confundarea frumosului cu forma, cu figura perfectă, care - în filosofia augustiniană - e cercul. Acest frumos formalizat a ajuns pe pământ printr-o lungă relație de simboluri. Considerând frumosul o armonie, un raport plăcut între termeni, ca reflex direct al originii lor divine, și care puteau fi de orice natură, de fapt, filosofii Evului Mediu adaptau judecățile și raționamentele anticilor, ale lui Platon și Aristotel, propriilor lor categorii, rezultate ale unui total ascetism moral. Stagiritul vorbise în *Poetica* despre frumos ca armonie, proporție și inteligibilitate (v.: K.E. Gilbert și H. Kuhn - *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane 1972, trad. Sorin Mărculescu, pp. 123-156).

¹ E vorba - în fond - de repunerea în drepturi a funcției morale și de cunoaștere a artei și a creatorului, fără ca ruptura de gândirea medievală să fie definitivă. Scaliger îl va considera pe artist ca pe un concurent al lui Dumnezeu în materie de creație (v.: *Poetica*, Cartea I, cap. I), în timp ce Sidney, în Anglia, îl va concepe ca pe un dibaci descoperitor al naturii autentice, deoarece spiritul elevat al poetului ne face să ajungem la esența perfecțiunii prin creațiile sale ideale și care își dau rodul, apoi, în oamenii reali (v. *Apologia poeziei*). Prin aceste argumente, moralitatea artei este infinit sporită. Idealul de armonie pe care îl creează artistul e realizat de acesta printr-o dublă acțiune: de descompunere a elementelor naturii și de recompunere a mecanismului lor de funcționare într-un ansamblu superior. Astfel, Vasari (v. *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, voi. I, Despre pictură,

¹ v. *European Theories of Drama*, Barret H. Clark, 1959, p. 137.

¹ Matei Călinescu: *Clasicismul european*, Ed. Enciclopedică, 1971, p. 89

² *Op.* c/7., pp. 109-122.

¹ Dacă iluminiștii i-au respins lui Descartes metafizica și fizica sa, i-au păstrat, în schimb metoda. Astfel, D'Alembert îl consideră pe Locke fondatorul metafizicii, și pe Newton - cel al fizicii, dar recunoaște că autorul *Discursului asupra metodei* „a adus filosofiei un serviciu mai esențial, poate, decât au făcut-o toți predecesorii săi iluștri... Dacă el a sfârșit prin a crede că a explicat totul, a început, cel puțin, prin a se îndoi de toate" (Cf. D'Alembert Jean Le Rond - *Discours preliminaire de l'Encyclopedie*, 1751, în „Oeuvres litteraires", Paris, 1821).

¹ Dorința de luminare, de informare, de clarificare a secolului al XVIII-lea se traduce prin aproape toate formele de expresie literară și științifică și aproape deloc prin mari sisteme metafizice. Se scriu tragedii, drame, poeme epice, didactice și satirice, romane, pamflete, epistole, dialoguri morale și filosofice, dicționare, manuale, istorii. Cea mai reprezentativă operă a veacului și a spiritului său a fost *Enciclopedia* (1751-1764) în 17 volume de texte și 11

de planșe, completată de *Dicționarul filosofie* (1764) al lui Voltaire. La acest uriaș dicționar au lucrat aproape 130 de autori specializați și autorizați: filosofi, scriitori, profesori, preoți, academicieni, medici, avocați, matematicieni, juriști, economiști etc. În ciuda contradicțiilor de gândire evidente în epocă la cei mai de seamă reprezentanți ai ei, *Enciclopedia* este o operă unitară, datorită spiritului secolului, și în care se regăsește acest spirit.

¹ A.W. Schlegel într-un eseu *Despre câteva roluri tragice interpretate de Doamna de Stael* (1806) scrie despre Diderot că acesta „cu o rară confuzie de spirit a distrus, opunându-le, noțiunile de natură și poezie, și amândouă s-au răzbunat pe el. Propriile sale piese sunt lipsite de poezie (unpoetisch) și nu sunt nici măcar mai naturale; ele afectează natura care e cea mai neplăcută dintre afectări” (v. „Werke”, Bocking, voi. IX, pp. 267-281).

² Cf. Roland Mortier: *Diderot en Allemagne*, PUF, 1954 (Ch. II, p. 4, „Lessing - traducteur du théâtre de Diderot”¹¹).

și la Diderot în *Paradox* atunci când lasă actorului dreptul ca, pornind de la textul dramatic, să creeze „marea fantomă”¹¹, iar în *Second Entretien* (*op. cit.*, voi. VII) apreciază că „există părți care trebuie lăsate la voia interpretului”¹¹.

³ *Op. cit.*, p. 144.

⁴ „Schiller «justifică» (aci) frumusețea artistică într-un dublu sens al cuvântului: deduce ideea de artă dintr-o concepție despre rațiune și om și o atribuie unei finalități, din cadrul vieții practice. Această justificare practică și speculativă a artei implică absorbirea viziunii goetheene a realității în filozofia kantiană” se scrie în *Istoria esteticii* de Kuhn și Gilbert, p. 321

⁵ Benedetto Croce, în *Estetica sa*, citează din cea de-a 15-a scrisoare a lui Schiller, comentând-o: „Omul care se joacă, adică contemplă estetic natura și produce artă, vede obiectele naturale însuflețite...; spiritul apare acolo în mod spontan conciliat cu natura, forma cu materia. Frumosul este viața, forma ce trăiește (lebendegestalt)...”; *op. cit.*, p. 348.

⁶ Aici se cade a sublinia o realitate culturală evidentă, notată și de Croce în *Estetica sa*, după care „opera gândirii germane din ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în ciuda erorilor care au viciat-o și care trebuia să stârnească imediat o severă și excesivă reacție, este în ansamblul ei atât de însemnată, încât merită pe drept primul loc nu numai în istoria generală a gândirii europene din acea perioadă, ci și în istoria particulară a esteticii...” (*Op. cit.*, partea a doua, Cap. XIV. p. 409).

⁷ V. și F. Brunetiere - „Evoluția criticii...”, p. 192.

VI.

Despre poezia care imită în hexametri, ca și despre comedie, va fi vorba mai târziu; deocamdată să vorbim de tragedie, făcând să decurgă definiția naturii și din cele spuse până aici. Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare

V. - Datorită multiplicității acțiunilor pe care omul le dispersează în timp și spațiu, el nu mai e în stare să-și înțeleagă propria sa viață; dar imaginea în care această activitate e condensată... face ca ea să nu-i apară spectatorului „ca un miracol”¹¹, ci ca reprezentarea „cea mai inteligibilă”¹¹ a realității... Poetul va reuni particularitățile elementelor la nesfârșit, dispersate în spațiu și timp pentru a face din ele conținutul unei particularități. Căci mai extraordinare forme pe care poetul le va reprezenta, recurând la această metodă, nu vor fi niciodată „în afara

naturii¹¹, și asta pentru că esența naturii nu a fost în nici un fel alterată... Cunoașterea științifică nu s-a fixat pe esența fenomenelor cât timp și-a imaginat că ar putea s-o facă pe aceasta inteligibilă prin simpla scoatere anatomică la iveală a particularităților interioare a acestor fenomene; or, noi avem deja

o certitudine în această privință din moment ce am recunoscut că natura e un organism viu și nu un mecanism construit după o anume intenție și când ne-am dat seama că ea n-a fost „creată”¹¹, ci că ea însăși e „eternă devenire”.

¹Această prezentare teoretică a esteticii teatrale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a celei a secolului al XX-lea este dedicată exclusiv spectacolului, deoarece analiza, chiar succintă, și a literaturii dramatice pretindea o extindere ce ar fi depășit proporțiile admise de economia volumului. Această opțiune se explică și prin importanța de azi a gândirii teoretice asupra spectacolului, particularitate definită pentru teatrul contemporan. De asemenea, în contextul culturii noastre referințele și comentariile privind dramaturgia secolului ce depășesc cu mult pe cele ce se ocupă cu itinerariile spectacolului. Iar apariția funcției regizorale și a regiei, la începutul perioadei de care ne ocupăm, include permanent textul dramatic într-un complex artistic unitar care e spectacolul, și-i consideră - uneori ca factor determinant, alteori ca factor subordonat - o componentă a actului teatral.

¹ Gaetan Picon - *Panorama de la littérature française*, NRF, Gallimard, Paris, 1960.

¹ Martin Esslin - *Au-delà de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 340.

¹ Andre Veinstein - *La mise en scene théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, p. 127.